

# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA  
Departamento de Historia del Arte III  
(Contemporáneo)



## TESIS DOCTORAL

**Materiales y modos autobiográficos en las prácticas visibles en el  
panorama artístico euroamericano de la década de 1990**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Clara Zarza García-Arenal**

Directores

Pura Fernández Rodríguez  
Estrella de Diego Otero

**Madrid, 2015**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)



# Espacios de intimidad

Materiales y modos autobiográficos visibles  
en el panorama artístico euroamericano de la  
década de 1990

Clara Zarza García-Arenal

BAJO LA DIRECCIÓN DE:

DRA. D<sup>a</sup>. PURA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (CCHS-CSIC)

DRA. D<sup>a</sup>. ESTRELLA DE DIEGO OTERO (UCM)

PROYECTO FINANCIADO POR EL

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2013





A mi madre



# ÍNDICE DE CONTENIDOS

---

<u>Agradecimientos</u> .....	11
<u>Introducción</u> .....	15

## I. PRIMERA PARTE

<u>Capítulo 1. Cuando el Arte imaginó mundos íntimos</u> .....	39
--	----

### 1.1. Espacios íntimos en el mundo del arte euroamericano

ss. XVII-XX

1.1.1. El papel del autorretrato en la Historia del Arte Occidental

1.1.2. La Historia del Arte Occidental: un marco espacial y temporal

### 1.2. El siglo XX y la nueva exploración de lo personal

1.2.1 Reflejos y máscaras

1.2.2. Lo personal es político

<u>Capítulo 2. Un yoyó: el vaivén del uso de material autobiográfico en el arte de las décadas de 1970, 1980 y 1990</u> .....	95
---	----

### 2.1. Los años setenta y ochenta: la expansión de lo personal y la lucha contra el ensimismamiento.

2.1.1. El narcisismo en el acto de la confesión ¿consecuencia o resistencia?

### 2.2. Los años noventa y la recuperación de lo íntimo

2.2.1. Siete casos de estudio: siete *espacios de intimidad*

<u>Capítulo 3. La autobiografía y las artes visuales</u> .....	139
--	-----

### 3.1. Lo autobiográfico en las artes visuales: una terminología incómoda

### 3.2. El género autobiográfico: definición y revisiones

## II. SEGUNDA PARTE

<u>Capítulo 4. El artista y su historia</u> .....	181
4.1. Un figura fascinante, una historia tentadora de narrar	
4.1.1. El sujeto autobiográfico y el artista	
4.1.2. El problema de la lectura en clave biográfica	
4.2. Una elaboración de la verdad o una representación verosímil	
 <u>Capítulo 5. El <i>espacio de intimidad</i> en las artes visuales</u> .....	225
5.1. Pensar los <i>espacios de intimidad</i> en la década de 1990	
5.2. La disposición de la obra de arte y el espectador implicado	
5.3. Construir el espacio de intimidad	
 <u>Capítulo 6. <i>Espacios de intimidad</i> recreados</u> .....	261
6.1. <i>Measures of Distance</i> (Mona Hatoum, 1988)	
6.2. <i>Untitled</i> (Felix González Torres, 1991)	
6.3. <i>Toybox</i> (Bob Flanagan, 1992)	
6.4. <i>Histoires Vraies</i> (Sophie Calle, 1994)	
6.5. <i>Ray's a Laugh</i> (Richard Billingham, 1996))	
6.6. <i>My Bed</i> (Tracey Emin, 1998)	
6.7. <i>Zamzameh/Soliloquy</i> (Shirin Neshat, 1999)	
 <u>Conclusiones</u> .....	315
 <u>Bibliografía</u> .....	323

<u>Lista de Ilustraciones</u> .....	334
-------------------------------------	-----

<u>Apéndices</u> .....	345
------------------------	-----

Apéndice 1. Fichas complementarias al corpus

Apéndice 2. Summary and Conclusions

1. Introduction

2. Summary of Chapters

3. Conclusions

References



## AGRADECIMIENTOS

---

Hace seis o siete años mi hermano, Nicolás Zarza, me regaló una de las originales y cuidadas publicaciones que recopilan la obra de la artista francesa Sophie Calle. Como buena hermana pequeña, todo lo que mi hermano me enseña despierta una enorme curiosidad en mí. Sophie Calle y ese regalo están en el germen de este proyecto de investigación. Así, quiero empezar por agradecer a mi hermano el haberme enseñado su obra, pero sobre todo su gusto por compartir y discutir conmigo cada descubrimiento cultural que hace, ampliando así mis gustos.

A lo largo de los muchos años en los que este proyecto ha tomado forma, se han acumulado un gran número de personas e instituciones a las que agradecer este trabajo. Quiero empezar por agradecer a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y al Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) el respaldo institucional que ha permitido el desarrollo de este proyecto. En el caso del CSIC quiero agradecer además el maravillosos espacio y contexto de trabajo, así como el apoyo económico durante los cuatro años de beca JAE Pre. Gracias a Estrella de Diego por sus clases, que abrieron un mundo nuevo en lo que hasta entonces había entendido como arte, por despertar, alimentar y guiar mi curiosidad a través de las lecturas que llevaron a la configuración de este proyecto y por sus consejos, fundamentales en los momentos en los que mi trabajo parecía dejar de avanzar. A Pura Fernández por su atención constante, sus correcciones minuciosas, por confiar en mí, apoyar mi proyecto y darme libertad en su desarrollo, pero sobre todo, por su gran habilidad para guiarme a través de preguntas y lecturas sugerentes. Su mirada, fuera de la disciplina de la Historia del Arte me ha ayudado a revisar cuestiones metodológicas que, de lo contrario, habría dado por supuesto.



A las instituciones que me han acogido: la Universidad de Edimburgo, el Amsterdam School for Cultural Analysis, el King's College de Londres y la McGill University de Montreal. A las instituciones que han aportado material documental para mi trabajo: el Museum of Modern Art, The British Library, The Félix González-Torres Foundation, The Woman's Library Goldsmith así como a Kay Watson del archivo de The Photographer's Gallery por la dedicación personal que me han brindado a la hora de rastrear sus archivos. A los comisarios de exposiciones Gilane Tawadros, Octavio Zaya y Éric Mangión por la información y descripciones que me han ofrecido.

A los miembros del tribunal evaluador de esta Tesis por su interés y dedicación: Nora Catelli, Anna Caballé, Miguel Cabañas, Sagrario Aznar, Idoia Murga, María Dolores Jiménez-Blanco, Sofía Diéguez Patao, Concha Casajús, Parvati Nair y Brad Epp. A todos los investigadores que, de manera absolutamente altruista se han interesado por mi trabajo y han hecho importantes aportaciones: Marsha Meskimmon, Mireille Rosello, Carlos Alex Longhurst, William Christian, Esperanza Alfonso, Carlos Cañete, Jo Labanyi, Julia Watson, Anna Maria Guasch, Ángela Ena y, en especial, a Angela Dimitrakaki y Amelia Jones. Además, en el marco de la línea 'Historia cultural del conocimiento' quiero dedicar un agradecimiento especial a Javier Moscoso por ayudarme a profundizar en conceptos fundamentales para mi trabajo y 'adoptarme' como parte de su grupo de investigación a la hora de incluirme en diversas actividades. Entre los becarios que he conocido en este grupo quiero agradecer a Juan Manuel Zaragoza su constante iniciativa y empuje y el habernos embarcado a Nike Fakiner y a mi en la organización del 'Seminario Internacional: *Cultura, Historia y Emociones: encuentro internacional de jóvenes investigadores*'. El trabajo, discusión y diversión compartidas en este contexto han sido fundamentales para mi proyecto.

El Centro de Ciencias Humanas y Sociales me ha ofrecido ambiente interdisciplinar que ha permitido ese tipo de iniciativas predoctorales, así como un sin fin de conversaciones estimulantes. Quiero agradecer su apoyo y estímulo a mi

grupo de investigación con Javier, Carmen, Raquel, Irene y, sobre todo, a Ana Cabello por su infinita paciencia y buen humor diario. A mis compañeros de despacho y a todos mis compañeros del CSIC por el ambiente de trabajo, los ratos de descanso así como de diversión y celebración fuera del trabajo. En especial a Jorge Morales, Juan Romeu, Cesar Sanz y Elvira Martín.

En mi experiencia, es sobre todo el trabajo con otros becarios lo que te permite avanzar en tus ideas y profundizar en discusiones sin la prudencia que impone la experiencia y los conocimientos de otros investigadores. Así lo han demostrado mis compañeros del CSIC y en las distintas estancias de investigación Joserra Marcaida, Annika Kristensen, Sarah Auld, Anik Fournier, Alexandra Brown, Pedram Dibazar, Hanneke Stuit, Marije Hristova, Mario Martínez, Abi Shapiro, Chris Miller y Joshua Cohen. Todos ellos han leído y discutido conmigo mi trabajo y han sido buenos amigos.

Un agradecimiento especial para tres compañeras y amigas a las que admiro profundamente. A Zara Rodríguez Prieto, compañera de despacho primero y pronto amiga cercanísima, una constante fuente de ideas, mundos desconocidos, gustos comunes y alimento a la imaginación. A Andrea Pizarro, que desde el primer día en el CSIC ha sido, no sólo una interlocutora y compañera, sino una amiga íntima y cómplice en todas las etapas y facetas de este proceso, enseñándome con su fuerza a perseverar pero también experta en buscar caprichos y consuelos. A Nike Fakiner, compañera de trabajo, viajes y piso, y casi familia, con la que he compartido intensamente estos años. Su absoluta originalidad y carácter poco convencional, así como su sensibilidad e inteligencia me han ayudado en este proceso y me han abierto un sinfín de horizontes.

A todos mis amigos y familiares más cercanos por su cariño, atención y confianza y en especial a aquellos que se han interesado sinceramente y leído fragmentos de mi trabajo. Un agradecimiento especial a mi padre Rafael Zarza que siempre ha hecho por enseñarme a buscar vías y pensamientos fuera de lo

establecido además de sus muestras de confianza en mis capacidades a través de sus innumerables muestras de cariño y admiración. A Mercedes Volait, Andrea Zarza y a ‘los Foster’ (Roy, Aisling y Nora) siempre enriquecedores y entusiastas de mi trabajo. A Andrés Baena y Elena Peña, por sus ánimos y estímulo en nuestras reuniones semanales. A Elena, a Jaime Serrano y a su batería por iniciarme en la música con una incondicional dosis de refuerzo positivo y por ofrecerme un espacio socialmente aceptable para aporrear, hacer ruido y descargar adrenalina. Y especialmente a mi compañera de piso estos cuatro años e intimísima amiga Carmen Boronat, por sus innumerables cuidados, su imaginación, su alegría, su curiosidad voraz y su falta de prejuicios. Carmen ha sido además una de las pocas personas que, sin tener la menor obligación, ha leído mi Tesis de principio a fin con bolígrafo en mano, un gesto de cariño enorme.

A Gonzalo, un modelo de esfuerzo y perseverancia pero, sobre todo, una fuente infinita de apoyo, confianza, atención y cariño. Y finalmente el agradecimiento más importante a mi madre, Mercedes García-Arenal. A ella va dedicado este trabajo porque a ella podría agradecerle todo lo aquí enumerado y escribir otras tantas páginas detallando las miles de capas y facetas de su apoyo, cariño, cuidado, empuje e interés verdadero. Su dedicación incondicional abarca desde el estímulo y enriquecimiento constantes, la lectura minuciosa de absolutamente todo lo que he escrito desde que aprendí a escribir, las inyecciones de seguridad intelectual y emocional, hasta la incesante producción de deliciosas comidas, vacaciones, diversión y espacios de descanso. Un modelo en el ámbito personal y académico que me ha ayudado a empujar mis límites sin dejar de atender a las necesidades y emociones propias y del entorno, y que me ha enseñado que una vida rica pasa por el esfuerzo, la implicación y el disfrute en todo lo que uno hace, por tomar riesgos, por estar cómodo con la diferencia y la transgresión, por revisarlo todo y por intentar construir un pensamiento propio.

A todos los que me han acompañado estos años y me han hecho conocer las complejidades de lo que significa la intimidad, a todos, gracias.

# INTRODUCCIÓN

---

En las últimas décadas, el mundo del arte euroamericano se ha interesado crecientemente por la experiencia del espectador, aspecto particularmente notable en la popularización e institucionalización de aquellas fórmulas artísticas consideradas como instalaciones por poner el acento en el espacio, el tiempo y la percepción sensorial a través de la combinación de múltiples materiales y elementos. En el vasto panorama de instalaciones expuestas en un espacio institucional euroamericano en las últimas décadas, aquellas obras que han hecho uso de materiales personales o presentado supuestos fragmentos de la vida del artista a través de fórmulas y modos autobiográficos, han gozado de una visibilidad notable durante la década de 1990.

De este modo, la presente Tesis pretende investigar el interés por las narraciones personales y la autorrepresentación patente en la cultura euroamericana de la década de 1990 para centrarse en cómo los artistas visuales exploraron los límites entre lo privado y lo público a través del uso de elementos supuestamente ‘autobiográficos’ y ‘personales’ en sus instalaciones. Asimismo se analizarán las implicaciones de los materiales, de las calidades técnicas, espaciales y temporales de esos elementos con el fin de atender a su papel en la configuración de un *espacio de intimidad* en el encuentro entre obra y espectador.

La representación del mundo del artista, sus espacios privados, las personas de su entorno, así como su propio autorretrato, tienen una larga tradición en las artes visuales. Sin embargo, la utilización de material personal como estrategia artística, su identificación con el género autobiográfico y la aceptación de éste por el mundo del arte institucionalizado, han venido marcadas por las prácticas que se desarrollaron en los años 1960, 1970 y 1980, fundamentalmente por aquellas ligadas a los Movimientos de Liberación de la Mujer en Europa Occidental y

América del Norte. En la década de 1990, en cambio, la exploración del material personal y las fórmulas autobiográficas en las artes visuales se conforman como parte de un panorama más amplio de interés por las narraciones en primera persona. Tanto en el ámbito académico como en el periodístico se recurre crecientemente a la narración de historias individuales y a aquellos documentos englobados por lo que el historiador Jacques Presser llamó ‘ego-documents’ (aquellos textos en los que el sujeto en primera persona resulta central). En el ámbito literario a menudo se ha descrito éste como el momento del ‘memoir boom’ por el enorme éxito de textos autobiográficos en el mercado literario. Asimismo, la cultura del entretenimiento se enfocará crecientemente en la presentación de historias ‘reales’ y personales, en cine y televisión, pero también en literatura. Por tanto, los años 1990 serán el momento en el que surjan un sin fin de productos culturales relacionados con la narración en primera persona, pero también el momento en el que se afianza y desarrolla gran parte de la teorización y las críticas revisionistas del género autobiográfico.

El presente trabajo parte por tanto de la constatación de que en la década de 1990 hay un interés por la producción y el consumo de obras de arte relacionadas con la autobiografía. Sin embargo, más allá de la aprehensión de una información supuestamente personal con el recorrido de la mirada, la recepción completa de esas obras producidas como instalaciones exige una implicación física, espacial y temporal. Como ya anticipara John Dewey más de cinco décadas antes, una obra de arte visual requiere atención, dedicación y detenimiento por parte del espectador. En su libro *Art as Experience* (1934), el filósofo estadounidense no dudó en hacer de esa implicación una premisa para la articulación de percepciones sensoriales y procesos intelectuales que definió como ‘una experiencia’. Las múltiples experiencias que podían articularse a partir de una obra eran, para Dewey, el objeto de estudio en el que debería centrarse una filosofía del arte. En el caso de las instalaciones que presentaran material personal, la atención al proceso de implicación del espectador podrá resultar particularmente revelador a la hora de entender su papel como productos culturales.

El presente estudio pretende explorar, por tanto, la relación entre las artes visuales y el género autobiográfico con el fin de entender sus implicaciones en la articulación de una experiencia por parte del espectador. De este modo, el desarrollo de la investigación en la que se cimenta esta Tesis y las preguntas que la han guiado, y que serán presentadas a continuación, parten de un trabajo necesariamente interdisciplinar. La profundización en la teoría literaria en torno al género autobiográfico en el marco de la nueva crítica literaria realizada en el Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (CCHS-CSIC) y el estudio de la historia y teoría artística de las últimas décadas del siglo XX en el Departamento de Historia del Arte III (UCM) las cuales me han permitido ampliar y enriquecer la perspectiva de análisis. Además el trabajo con teoría literaria y teoría artística me ha ayudado a constatar hasta qué punto las propuestas de análisis textual que surgieron a partir del ‘giro lingüístico’ han sido relevantes para la historia del arte más reciente y a profundizar en las ventajas y limitaciones que surgen de acercarse a las obras visuales como si fueran textos. Asimismo, gracias a la flexibilidad estructural de la que ha gozado el Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC) en los últimos años, mi proyecto se ha inscrito en la Línea de Investigación de ‘Historia cultural del conocimiento. Discursos, prácticas, representaciones’ en colaboración con miembros del Instituto de Filosofía y el Instituto de Historia. En consecuencia, las preocupaciones propias de los estudios culturales en torno a la historia de las mentalidades, de la experiencia y los procesos de construcción de conocimiento, han tenido un fuerte impacto en la perspectiva y las inquietudes que han movido y guiado esta Tesis. Por último, las tres estancias de investigación realizadas en el departamento de artes visuales y comunicación de la McGill University de Montreal, en el departamento de literatura del Kings College de Londres y en el Amsterdam School for Cultural Analysis, no sólo me han ofrecido el acceso al material documental sobre el que se construye el presente trabajo, sino que me han dado la posibilidad de ahondar en los tres campos que forman parte de esta propuesta interdisciplinar.

No obstante, mi interés por el uso de material presentado como autobiográfico o personal en las artes visuales tiene su origen en los primeros trabajos de investigación realizados durante mis estudios de posgrado. La lectura de los afamados textos en los que Roland Barthes y Michel Foucault plantean la muerte y desaparición de la figura del autor como origen y explicación de la obra –‘La muerte del autor’ (1967) y ‘¿Qué es un Autor?’ (1969) respectivamente– me llevó a realizar una modesta y tentativa investigación sobre el impacto de estas teorías en las artes visuales de las décadas posteriores. De este modo, el embrión de esta Tesis se encuentra en las primeras preguntas que hube de plantearme en aquel momento: ¿Qué efectos tuvieron las propuestas de Barthes y Foucault en el panorama artístico de las décadas de 1970, 1980 y 1990? ¿Puede afirmarse que la figura tradicional del ‘Autor’ ha desaparecido o seguimos necesitando conferirle cierta identidad para acercarnos a la obra que produce?

El resultado de ese estudio preliminar fue la constatación de que ni la teoría ni la práctica artística abandonan por completo la figura del autor/artista en las últimas décadas del siglo XX y que, sin embargo, sí parecemos asistir a una reconfiguración y revisión de su papel en relación a la producción y recepción de la obra. Distintas estrategias artísticas puestas en práctica en este momento, como la apropiación, la autoría múltiple o voluntariamente anónima, se revelaron en ese primer estudio como elementos claves en la reconfiguración del papel del artista. Dentro del corpus estudiado en esa primera investigación, los juegos autoriales de la artista francesa Sophie Calle resultaron un caso particularmente complejo y contradictorio para la exploración de la reconfiguración de la figura del autor. Las obras de Calle incluyen a menudo la labor de otros autores –las fotografías tomadas por un detective privado que componen *The Detective* (1981), los intercambios entre la artista y el escritor Paul Auster en *Doubles-Jeux*, o las intervenciones, interpretaciones y escenificaciones de cien mujeres en respuesta a una carta dirigida a Calle recogidas en *Prenez soin de vous* (2007) – al tiempo que presentan reiteradamente material personal o autorrepresentativo. De este modo, será esa ambigua adopción y resistencia a modelos autobiográficos lo que me

sugerirá un panorama más rico para seguir tratando de dar respuesta a dos preguntas, formulaciones de una misma, que permanecían abiertas: ¿porqué sigue siendo necesaria la figura del autor/artista? ¿qué papel desempeña y qué posición ocupa tras las revisiones postestructuralistas? Estas preguntas y el interés por el trabajo de Sophie Calle dieron lugar a una investigación más extensa y específica sobre las distintas estrategias que en las prácticas de la década de 1990 adoptan formulas autobiográficas.

El papel de los movimientos artísticos feministas en la transformación del autorretrato y su relación con la noción de autobiografía me llevaron a una pregunta inicial en mi estudio: ¿Qué relación existe entre las obras que utilizan material personal y son percibidas como autobiográficas en el marco de los discursos feministas de los años 1960 y 1970 y las realizadas en los años 1990? ¿Qué medios, intereses, temas y estrategias para reconfigurar la posición del autor y del espectador se usan en este segundo momento y hasta qué punto son herederas o están ligadas a las prácticas anteriores? Así, un primer paso será explorar en detalle las teorías y las prácticas asociadas con los movimientos de liberación de la mujer desde finales de los años 1960 a principios de la década 1980 para ver su continuidad y aplicabilidad en las prácticas artísticas de la década de 1990.

Esta línea de pensamiento me llevó a partir inicialmente de dos premisas que los resultados de mi investigación pronto me obligaron a revisar. La primera era la restricción del corpus a aquellas obras realizadas por mujeres artistas y relacionadas con cuestiones de género, partiendo de la importancia del Movimiento Artístico Feminista en la germinación de estas prácticas. La segunda era la aceptación de la conceptualización de un tipo de prácticas en términos de ‘autobiografía’. Ambas premisas se demostrarán problemáticas. Aunque la validación de lo personal como contenido de las artes visuales venga ligado a los discursos feministas, pronto estas prácticas se extenderán apareciendo como un terreno fértil para la expresión de voces minoritarias (aquellos que en las



narrativas occidentales tradicionales no han sido asociados con la figura del autor de pleno derecho). Así el panorama de la década de 1990 ofrece ejemplos representativos como los de Félix-González-Torres, Bob Flanagan o Richard Billingham, que serán estudiados en esta Tesis. Asimismo, a pesar de la difusión del término autobiografía en relación a las artes visuales, este término a menudo aparece usado con cierta incomodidad o falta de elaboración teórica.

En la década de 1980 empieza a permear, en la crítica establecida en revistas como *Artforum* y *Artnews*, la idea de que en la década precedente se ha empezado a extender un tipo de práctica artística que a menudo se describe como autobiográfica por ir más allá de los límites del género del autorretrato al incluir elementos narrativos y documentales que presentan fragmentos de la vida del artista. Sin embargo, será en la segunda mitad de la década de 1990 cuando encontremos, por primera vez, un verdadero panorama teórico y crítico que reconozca la intención de relacionar la autobiografía con las artes visuales. Los estudios más completos y de los que parte el presente trabajo, el de Marsha Meskimmon en *The Art of Reflection* (1996) o el de Sidonie Smith y Julia Watson en *Interfaces. Women /Autobiography/ Image /Performance* (2002), si bien abarcan el panorama artístico del siglo XX, solo tomarán en consideración la obra de mujeres artistas. Investigaciones posteriores que no se restringen a premisas de género, como son el de Barbara Steiner y Jun Yang en *Art works. Autobiography* (2004), el de Joan Gibbons en el primer capítulo de su libro *Contemporary Art and Memory* (2007), el de Ana María n en *Autobiografías visuales* (2009), o el de Kathleen Bühler Herausgeber con motivo de la exposición *Ego Documents: The autobiographical in contemporary art* (2009), serán más breves, divulgativos o fragmentarios, con excepción de la más reciente publicación de *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores* de Estrella de Diego (2011).

Esta constatación me condujo al estudio del género autobiográfico con el fin de profundizar en su relación con las artes visuales. La autobiografía ha sido

asociada tradicionalmente a aquellos textos literarios en los que el autor –narrador y objeto de narración– se muestra como un sujeto único capaz de conocerse y explicarse a si mismo a través de una narración lineal y coherente de su vida. Las fuertes revisiones y debates a los que en los últimos años se ha sometido el género a través de la crítica a nociones unitarias de sujeto, autoría y divisiones entre realidad y ficción, han llegado incluso a plantear la imposibilidad de diferenciar entre novela de ficción escrita en primera persona y autobiografía. Debido a la intrínseca relación entre el autobiográfico y la narración, este término ha sido a menudo usado en las artes visuales con cierta incomodidad, y ha sido matizado a través de fórmulas como prácticas autobiográficas o actos autobiográficos.

Así, la revisión de la segunda premisa me ha llevado a plantear otra pregunta central para el presente proyecto: ¿Se puede hablar de autobiografía en artes visuales? ¿Cómo se relacionan las obras de arte visual con el género autobiográfico? O dicho de otra manera ¿Qué implicaciones tendrá la noción de autobiografía en la producción, visibilización y recepción de las instalaciones que presenten material aparentemente personal? Para ello se planteará una noción de ‘autobiografía’ como discursiva; es decir, como un poderoso conjunto de preconcepciones y prácticas en el panorama cultural occidental que, como han señalado Laura Marcus (1995), Leigh Gilmore (1994) o Julie Rak (2013), en tanto que principio de organización usado a diario, y sin necesariamente llamar una gran atención sobre sí mismo, impacta en la manera en la que muchas obras se producen, distribuyen y se reciben. Así, a pesar de esa incómoda adaptación del término a las artes visuales, su asociación no dejará de traer consigo algunas de las preconcepciones y preocupaciones centrales en los debates literarios, como la veracidad y autenticidad de aquello que se muestra.

De este modo, la profundización en las revisiones que en las últimas décadas se han hecho del género autobiográfico ha permitido establecer otra relación entre autobiografía y artes visuales que se aleja de la premisa inicial de este proyecto. Un modelo de análisis que parte de una noción discursiva de autobiografía nos

permite centrar la atención mas allá de su limitación terminológica y preguntarnos cómo se relacionan las obras del presente corpus con la autobiografía, qué expectativas genera en el espectador y cómo las modula, en qué términos es discutida por la crítica y cómo inciden en el panorama cultural. En el caso de las obras de arte visuales que, como se ha señalado, vienen acompañadas en su primera presentación pública de paratexto (cartelas o folletos informativos) que a menudo ofrecen datos biográficos, este modelo discursivo nos permite preguntarnos qué interpretación de estos datos se hace en el panorama crítico y teórico que se desarrolla a partir de las obras.

Si, como se señalaba inicialmente, el presente trabajo se cimenta en la constatación de una visibilidad notable de instalaciones que utilizan material aparentemente personal a través de fórmulas y modos autobiográficos en la década de 1990, de cara a dar respuesta a las preguntas hasta aquí planteadas se ha considerado necesaria la configuración de un corpus representativo que permita un análisis pormenorizado de las obras. Todas las obras seleccionadas presentan, por tanto, fragmentos de la vida del artista a través de material aparentemente documental dando cuenta de las distintas formulas y formatos frecuentes en este tipo de instalaciones. Asimismo, se ha querido reflejar los intereses del mundo del arte euroamericano en este periodo a través de obras emblemáticas que fueron expuestas por primera vez en el panorama artístico institucional de la década de 1990.

En ambos extremos de la década se han seleccionado dos obras consagradas: *Measures of Distance* realizada por la artista Mona Hatoum en 1988 y presentada un año después en la exposición ‘Intimate Distance’ en The Photographer’s Gallery (Londres) y *Zamzameh/Soliloquy*, de la artista Shirin Neshat (expuesta por primera vez en el Carnegie International de Pittsburg en 1999). Ambas son vídeo instalaciones complejas, un soporte frecuentemente utilizado en relación a la presentación de material personal. Otro medio frecuentemente usado en las instalaciones que han sido relacionadas con el género autobiográfico es la

inclusión de objetos aparentemente extraídos de la vida cotidiana del artista. La emblemática instalación *My Bed* presentada por Tracey Emin al premio Turner Prize, concedido por la Tate Gallery de Londres en 1999 y *Toybox* de Bob Flanagan realizada con motivo de la retrospectiva ‘Visiting Hours. Bob Flanagan in collaboration with Sheree Rose’ inaugurada en el Santa Monica Museum of Art en 1992, se han incluido en el presente corpus por ofrecer dos ejemplos distintos de la utilización de este tipo de materiales, de gran tamaño en el caso de Emin y de pequeño formato pero con la particularidad de combinar objetos y texto, en el caso de Flanagan.

Por último, en relación con la fotografía documental, se han elegido tres obras con fórmulas diversas: la reiteración de una misma imagen en *Untitled* de Félix González-Torres creada en 1991 y producida para la exposición ‘Projects 34’ (Museum of Modern Art, Nueva York, 1992); la serie de Sophie Calle, *Histoires Vraies*, realizada entre 1988 y 1992 y recogida como serie por primera vez en la exposición del mismo nombre en el F.R.A.C. Provence-Alpes-Côte d’Azur, (Marsella, 1994) donde se combina imagen y texto; y la serie fotográfica de Richard Billingham llevada a cabo entre 1989 y 1995 y publicada en formato de foto-libro en 1996 bajo el título *Ray’s a Laugh*. Es importante señalar que, tanto en el caso de González-Torres, cuya obra consiste en la reproducción de una misma imagen en múltiples vallas publicitarias, como la de Billingham recogida en su conjunto sólo en formato de foto-libro, ofrecen interesantes ejemplos de la trasgresión de las fronteras del espacio del museo de cara a estudiar las implicaciones que este tipo de prácticas tienen en la articulación de una experiencia por parte del espectador.

Asimismo, la inclusión de Calle, Flanagan, Emin y González-Torres es importante puesto que son artistas a menudo identificados con la autorrepresentación y la autobiografía. Los casos de Emin y Billingham son, además, relevantes por ser figuras emblemáticas del llamado Arte Confesional dentro del fenómeno mediático de los ‘Young British Artists’ (grupo artístico

cuya unidad radica en una maniobra de mercado llevada a cabo por el empresario Charles Saatchi). Por último, la inclusión de Mona Hatoum y Shirin Neshat pretende reflejar, a su vez, la visibilidad que en la década de 1990 se otorga a las obras que presentan material personal realizadas por mujeres artistas identificadas como ‘arabo/musulmanas’. La visibilización de la obra de estos artistas coincide, además, con la recuperación de las obras de artistas ligadas a los movimientos feministas de 1960 y 1970 por medio de grandes exposiciones y su inclusión en las colecciones permanentes de algunos de los museos más importantes de Europa y América del Norte.

De este modo, se pretende reflejar que el interés en la producción, recepción y promoción artísticas en las década de 1990 de obras ligadas con la noción de autobiografía no es un fenómeno global ni uniforme, sino ligado a las tendencias y maniobras de mercado e institucionalización del mundo del arte euroamericano. Como reconoce el historiador del arte Camiel Van Winkel en su libro *During the Exhibition the Gallery Will be Closed* (1993), los cambios que se produjeron en la primera mitad del siglo XX en el mundo del arte Occidental otorgaron un nuevo y central papel a las instituciones y mediadores culturales. La intervención de las instituciones museísticas y las galerías, así como el mundo académico y la crítica, han venido a ser entendidas como indispensables para la experimentación del arte por parte del espectador. Por lo tanto, la primera pauta a la hora de configurar este corpus de estudio a través del que explorar la relación entre la autobiografía y la práctica artística de la década de 1990 ha sido que las obras fuesen representativas en términos de reconocimiento por parte de las instituciones museísticas y académicas euroamericanas.

Asimismo, de cara a entender el papel de estas mismas instituciones en la recepción del público profesional, así como el no especializado, a través de sus mecanismos de distribución e información, se ha considerado esencial ubicar las obras aquí presentadas en el contexto de su primera exposición en una institución museística no lucrativa euroamericana. Para ello, y gracias a la colaboración de

las instituciones que acogieron por primera vez las obras de Mona Hatoum, Félix González-Torres, Bob Flanagan, Sophie Calle, Richard Billingham, Tracey Emin y Shirin Neshat mencionadas anteriormente, se ha recopilado material documental (imágenes, testimonios de comisarios y textos informativos como cartelas o folletos) que por cuestiones de derechos o privacidad del material no podrán, en su mayoría, ser reproducidos aquí.

Todas las obras tomadas en consideración en el presente corpus recurren, como se ha señalado, a la combinación del uso de nuevos soportes y formatos que veremos a partir de los años 1960 y que de manera general podrían identificarse como instalaciones que combinan múltiples elementos y soportes (fotografías, vídeos, textos, sonido, objetos cotidianos). Así todas ellas pueden ser consideradas instalaciones siguiendo la propuesta de Clair Bishop en su libro *Installation Art: A Critical History* (2005). Soportes y formatos asociados con fórmulas tradicionales como pueda ser la pintura, el modelado o la escultura no serán, por tanto, tenidos en cuenta aquí. La práctica de la *performance* tampoco será representada en el presente corpus, ya que se aparta considerablemente en sus aspectos formales y, por lo tanto, considero que su relación con la autobiografía sólo podría analizarse en conjunto en términos muy generales.

Durante los años 1960 y 1970, la práctica de la *performance* estuvo muy entrelazada con otras prácticas. Sin embargo, debido a su carácter específico –su carácter efímero (no hay una obra de arte permanente, aparte de su documentación); el hecho de que exija una puesta en escena en frente de una público; la presencia física del artista; la importancia del cuerpo– ha pasado a entenderse como una práctica independiente y un medio en sí mismo con un campo de estudio específico. Por otra parte, la autobiografía en la *performance* ha sido objeto de estudios más detallados (véase Heddon 2008). Por último, la *performance*, a diferencia de la instalación, no ha tenido la misma acogida institucional y distribución o visibilidad pública que la instalación en la década de 1990, momento en el que esta última se encuentra en auge.

De este modo, es deseo hacer hincapié aquí en que el hecho de poner en relación obras realizadas por una artista iraní o un artista cubano, como son Shirin Neshat y Félix González-Torres, respectivamente, no debe entenderse como un ejercicio de análisis intercultural con pretensiones de globalidad. No ha sido, por tanto, el lugar de nacimiento, formación o residencia de un artista el que ha predominado como parámetro en la agrupación del presente corpus, si bien estos factores tendrán inevitablemente un papel importante en su reconocimiento. Por el contrario, eligiendo un contexto determinado por el ‘mundo del arte euroamericano’, con su tradición histórica, teórica y académica, su imbricación con los intereses de mercado y sus mecanismos de divulgación, y poniendo estas características en evidencia, es mi intención rechazar tales aspiraciones y considerar las obras como productos culturales con un papel en un panorama histórico y cultural específico.

Tanto los artistas que producen las obras (todos ellos formados en instituciones universitarias euroamericanas), como las instituciones y la crítica que las distribuyen, así como el público que las recibe, participan en mayor o menor medida de las grandes narrativas de la Historia del Arte Occidental en relación a las cuales se construye la noción de ‘arte contemporáneo’ con sus connotaciones espaciales y temporales. Si bien es cierto que las últimas décadas han ofrecido importantes revisiones tanto de la historiografía tradicional y lo que reconoce como autorrepresentación, como de las problematizaciones de las divisiones periódicas, esto no evita que haya ciertos valores que, a través de los circuitos académicos e instituciones museísticas, definan y sitúen estas obras en una tradición cultural.

Las obras aquí presentadas se inscriben en el panorama cultural de los años 1990 marcado por el interés por la revelación propia y ajena, en la que el género autobiográfico aparece como herramienta central para entender el uso de material personal en las prácticas artísticas de este momento. Sin embargo, no será la

autobiografía el único concepto con el que se relacionen estas prácticas, pues lo íntimo empieza a ser otro término frecuentemente usado en relación a diversos productos culturales.

A diferencia de las décadas anteriores, en el panorama artístico de la década de 1990 encontraremos por primera vez el uso del concepto de intimidad en relación a las artes visuales con exposiciones como ‘Intimate Distance’ (1989), ‘Strip-tease de l’intime’ (1990), ‘La Sphère de l’intime’ (1998), ‘Fictions intimes’ (1998), ‘Intimate Art: Love, Family and Friendship’ (2002) o ‘Intimacy’ (2008) y el seminario que en l’École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (1996-1997) dará lugar al libro *L’intime et ses représentations artistiques*.<sup>1</sup> En la introducción a este libro, Elisabeth Lebovici señala ese uso del material personal como una estrategia adoptada por muchos artistas para romper con una experiencia institucional del arte y ofrecer al espectador otro tipo de experiencias que caracterizará de ‘íntimas’. También será fundamental el libro de Rosmary Betterton *An Intimate Distance* (1996) donde la distancia entre obra, espectador y productor se caracteriza como íntima.

Todo ello sugiere una perspectiva teórica que parece alejarse de las premisas de lo personal y lo autobiográfico para buscar nuevas posibilidades en el concepto de intimidad. El presente trabajo se inscribe en esta búsqueda; así, se planteará el concepto de *espacio de intimidad* como herramienta para el análisis del corpus aquí presentado. Sin embargo, un obstáculo encontrado ha sido que la teorización acerca de lo íntimo en este tipo de estudios es vaga, tomado a menudo como concepto sugerente sin adentrarse en las complejidades teóricas que pueda ofrecer. Así lo sugiere Dominique Baqué cuando, en su análisis del arte autorrepresentativo de las últimas décadas, señala que lo íntimo es ‘una noción

---

<sup>1</sup> Intimate Distance’ (The Photographer’s Gallery), ‘Strip-tease de L’intime’ (Gallerie Urbi & Orbi, Paris), ‘La Sphère de l’intime’ (en el festival de fotografía Printemps de Cahors), ‘Fictions intimes’ (Espace Electra, Fondation Électricité de France), ‘Intimate Art: Love, Family and Friendship’ (The Lowry, Salford) o ‘Intimacy’ (Australian Center for Contemporary Art)



sutil, cargada de afecto y con una aureola de imaginario, al tiempo precaria y preciosa' (Baque 2006, 36).<sup>2</sup>

Un análisis más elaborado del término lo encontramos en el campo de los estudios literarios franceses y españoles en torno, fundamentalmente, al diario íntimo. En las últimas décadas cabe destacar el trabajo que en torno al diario realiza Philippe Lejeune con propuestas tempranas como *La pratique du journal personnel* (1990) que culminan en su libro *On Diary* (2009) o la investigación en el contexto español realizada por Helena Béjar en su libro *El Ámbito Intimo: Privacidad, Individualismo y Modernidad* (1988) y Manuel Alberca en *La escritura invisible* (2000). Asimismo, en 1996 la *Revista de Occidente* dedicó un número al diario íntimo donde importantes teóricos literarios como Carlos Castilla del Pino o Nora Catelli se esforzaron por explorar el concepto en la configuración de un género diferenciado de lo autobiográfico.

También en términos filosóficos el término ha sido en gran medida inexplorado, como señala José Luis Pardo en su ensayo *La intimidad* (1996). Partiremos de las indagaciones del sociólogo alemán George Simmel, las propuestas del filósofo y ensayista José Luis Pardo, los estudio de Jeffery H. Reiman desde el campo de la jurisprudencia y el de Nora Catelli desde la literatura para proponer una concepción de lo íntimo que no se limite a nociones estrechas de acceso a una información privada. La necesidad de tal revisión fue ya planteada en 1998, en el contexto angloparlante, por Laurent Berlant en un número especial dedicado a la intimidad por la prestigiosa revista *Critical Inquiry*. En él, Berlant:

llama no sólo a una nueva descripción sino también a la realización de análisis que transformen las condiciones materiales y retóricas que permiten que fantasías hegemónicas prosperen en las mentes y en los cuerpos de los sujetos mientras que, al mismo tiempo, se desarrollan afectos que pueden

---

<sup>2</sup> 'une notion subtile, chargée d'affect et nimbée d'imaginaire, tout à fois précaire et précieuse.'

redirigir las distintas vías seguidas por la historia y la biografía. Repensar la intimidad es dar cuenta de lo que hemos sido, cómo vivimos y cómo podríamos imaginar vidas que tienen más sentido que aquellas que muchos están viviendo (1998: 286).<sup>3</sup>

Como señala Berlant el terreno de lo íntimo aún ha de ser enormemente explorado. Pretendo, por tanto, proponer aquí su indagación a través de las artes visuales de la década de 1990, con el objetivo de ofrecer una comprensión mas amplia y compleja de las obras de Mona Hatoum, Félix González-Torres, Bob Flanagan, Tracey Emin, Shirin Neshat, Richard Billingham y Sophie Calle. Basándome en el corpus que se ha descrito pretendo dar cuenta, no sólo de las particularidades del uso de materiales personales y modos autobiográficos en este momento, sino de los factores que han permitido que éstas obras den lugar a lecturas polarizadas por parte de la crítica especializada.

Al hablar de intimidad en relación a las obras que aquí nos ocupan el concepto de *espacio de intimidad* se propondrá como una herramienta interpretativa tomando la noción de espacio propuestas por Nora Catelli (1991) y Maurice Blanchot (1992). A través del concepto *espacio de intimidad* se pretende responder a una última pregunta ¿qué elementos existen en cada una de las obras y en el marco expositivo en el que se inscriben que permitan establecer una relación entre la noción de intimidad y la experiencia del espectador? Para ello, como se señalaba inicialmente, la propuesta metodológica que se presentará ha de enmarcase, dentro de los estudios culturales, en las últimas tendencias en teorías visuales que se han descrito como el ‘giro icónico’: aquellas propuestas metodológicas que atienden a la ‘presencia’ del objeto y fundamentalmente al

---

<sup>3</sup> ‘calls out not only for redescription but transformative analyses of the rhetorical and material conditions that enable hegemonic fantasies to thrive in the minds and on the bodies of subjects while at the same time, attachments are developing that might redirect the different routes taken by history and biography. To rethink intimacy is to apprise how we have been and how we live and how we might imagine lives that make more sense than the ones so many are living’

acontecimiento del encuentro entre la obra de arte y el espectador. El origen de esta propuesta se encuentra en el libro del historiador del arte alemán Gottfried Boehm *Was ist ein Bild?* (¿Qué es una imagen?) publicado en 1994. En el presente estudio, la presencia del objeto artístico y su encuentro con el espectador tomará en consideración el marco en que tiene lugar. Tomando el concepto articulado por Daniel Miller (2010), por ‘marco’ se entenderá no solo el espacio físico, habitable por el espectador, sino también, como hemos visto, un espacio abstracto y polivalente cargado de connotaciones culturales.

Asimismo, siguiendo la revisión que Keith Moxey hace de los estudios visuales y el ‘giro icónico’ el espectador y la obra de arte se entenderán como categorías que se producen en el encuentro y no estables o previas a él. La obra de arte es considerada como una acción que transforma y orienta la carga semiótica del espectador; y a su vez, se entiende que el espectador es una acción que transforma y orienta la carga semiótica de la obra de arte; el encuentro entre ambos, como interacción que produce transformaciones. Asimismo, se entenderá que tanto el espectador individual como el objeto artístico tendrán capacidad de acción y transformación. En este sentido, la propuesta metodológica aquí presentada parte de los muchos estudios que exploran las teorías de la agencia (poder de actuación) y el afecto (capacidad de conmover) en nuestras relaciones con la cultura material.

El antropólogo inglés Daniel Miller ha articulado en sus múltiples estudios sobre cultura material las limitaciones implícitas en las teorías de la representación que dominan nuestra relación con los objetos como una tendencia a vincularlos con su significado simbólico; es decir, tomar los objetos o las características de un objeto como una representación de algo más, señalando que esto no nos permite atender a cómo los sujetos se relacionan con los objetos. En este sentido se tomarán en cuenta las propuestas de entender los objetos como agentes sociales, carentes de intención pero con capacidad de acción formuladas por Alfred Gell. En su libro *Art and Agency* (1998), Gell razona que la

antropología del arte debería atender a las maneras en que trabaja, a cómo funciona, un objeto artístico, sin por ello sucumbir al culto que lo diferencia del resto de la cultura material. Así, Gell centra su método en el estudio de la eficacia del objeto artístico entendido como un tipo de mecanismo, no de comunicación o productor de significados, sino como dispositivo capaz de afectar siempre y cuando tenga lugar el encuentro con el espectador.

Partiendo de Gell, se propondrá aquí el concepto de ‘disposición’ como propiedad de un objeto para transmitir determinados afectos o asociaciones sin por ello atribuirle intencionalidad. Asimismo, al reconocer en los objetos artísticos lo que Gell define como una ‘agencia secundaria’, en su dependencia de la cultura humana, no querría dejar caer todo el peso sobre un sujeto que ‘invierte’ sobre el objeto ciertos afectos, sino más bien entender que en el encuentro entre obra de arte y espectador este último vive ‘una experiencia’ con distintos efectos, niveles de intensidad en la implicación con la obra, reflexión, asociación e interpretación.

En este sentido serán retomadas las teorías de Wilhelm Dilthey (1976) y de John Dewey (1980) para considerar ‘una experiencia’ como una reflexión consciente y organizada por un pensamiento que no se entiende como descorporealizado, sino como intrínsecamente relacionado con el cuerpo y que se separa, en su articulación, del flujo de la vida. Asimismo, se tomará en cuenta la propuesta de Joan W. Scott cuando, en su artículo ‘The Evidence of Experience’ (1991), cuestiona la concepción de la experiencia como individual. Scott señala que el problema de esa individualización de la experiencia es que naturaliza las diferencias ocultando cuestiones fundamentales, como el hecho de que nuestra noción de lo que es una experiencia ‘significativa’ o ‘importante’ está condicionado histórica y culturalmente.

Sin embargo, esa ‘agencia secundaria’ de los objetos artísticos, esa capacidad para afectarnos, no solo se ha desarrollado desde la antropología del arte. Según explica Moxey, en el campo de los estudios visuales que han rechazado el modelo

semiótico –que entiende el objeto como signo interpretable que puede leerse para extraer su significado– esta tendencia toma dos vías. La primera sería la que considera los objetos visuales como ‘animados por sí mismos’ (Moxey 2009: 17) con figuras como W. J. T. Mitchell, James Elkins, Gottfried Bohem, Hans Belting y Horst Bredekamp que han atendido a las ‘formas en las que las imágenes captan la atención y dan forma a reacciones de modo que creen que las propiedades físicas de las imágenes son tan importantes como su función social’ (Moxey 2009: 8).

Una segunda vertiente de los estudios visuales, la encabezada por Nicholas Mirzoeff será la interesada por el mensaje, pero en este caso no en un mensaje estable, pues al enfocar la atención en un espectador cuya subjetividad importa, el mensaje se vuelve múltiple y subjetivo. Estas ideas podían enlazar con las de Jacques Rancière (2009) y su teoría de la ‘emancipación del espectador’ que rechaza la tradicional figura del espectador pasivo a partir de la influencia que en los estudios teatrales tuvo la propuesta del ‘teatro épico’ de Bertolt Brecht (1964). El término ‘espectador implicado’ que se utilizará en el análisis de la configuración de *espacio de intimidad* partirá de esas nociones de espectador emancipado y participativo, que no recibe un significado fijo determinado por la obra, sino que interpreta a partir de su propio conocimiento y experiencias.

Como sugieren las páginas precedentes, este estudio se enmarca en el campo de la Historia cultural (‘New Cultural History’) con su énfasis en la historia de las mentalidades y su importante herencia de las nociones de ‘discurso’ de Michael Foucault, el interés por cómo las prácticas siguen unos parámetros históricos y culturales pero también los transforman; la influencia de los estudios teatrales a la hora de cuestionar la estabilidad del significado de un evento en tanto que relacional, el papel de los estudios de cultura material en su recuperación del carácter activo y el papel social de los objetos, así como el interés de la historia de las emociones por considerar y ubicar temporal, espacial y culturalmente los ámbitos de respuesta emocional. Partiendo de la Historia cultural, el presente

trabajo presentará una visión más fenomenológica que atiende al marco en el que se ubica el encuentro entre espectador y obra, la disposición, las cualidades formales y las textuales del objeto así como el movimiento en el espacio impuesto sobre el espectador. Con ello no es mi intención obviar la importancia del contexto cultural de producción y la circunstancia histórica en la que se inscriben el autor y la obra, así como el contexto de recepción. A menudo se considera que esta tendencia, con ecos inevitablemente formalistas, va en detrimento de la fuerza política y social del papel de las obras. Sin embargo, bien al contrario, a través de la noción de ‘marco’, como el entorno que determina lo que es apropiado o inapropiado, tanto el contexto expositivo como la categoría de arte en sí misma han de ser tenidas en cuenta en relación a la experiencia con el espectador. Asimismo, presentando un contexto expositivo específico se expondrá la identificación social del autor y su presentación al público.

A continuación, siguiendo una estructura en dos partes y seis capítulos, se desarrollarán los aspectos aquí presentados. La primera parte de esta Tesis pretenderá situar el presente corpus en un marco espacial, temporal y teórico y sentar las bases para dar respuesta a las preguntas en torno a la relación entre autobiografía y artes visuales en la década de 1990 y su continuidad con respecto a las prácticas previas. Para ello en el capítulo 1 se hará un recorrido histórico de la evolución de la práctica del autorretrato y las transformaciones en los modelos de autorrepresentación con particular atención a las décadas de 1960 y 1970 así como a las prácticas relacionadas con los movimientos artísticos feministas. En el capítulo 2 se presentará un panorama cultural más amplio en las décadas de 1980 y 1990 para mostrar el clima de mejora social y de búsqueda de libertad individual a partir del cual surgen los debates en torno a nociones de identidad o nacionalidad, así como tendencias teóricas revisionistas que cuestionan la figura y el papel del autor /artista. En el capítulo 3 se profundizará en las revisiones teóricas en torno al género autobiográfico y la relación con las prácticas artísticas que se empieza a desarrollar en estos momentos.

En la segunda parte se pasará a un análisis más pormenorizado del corpus aquí presentado a través del concepto de *espacio de intimidad* con el fin de dar respuesta a la última pregunta sobre los elementos y las implicaciones que juegan un papel en la articulación de una experiencia por parte del espectador en el encuentro con la obra. Para ello en el capítulo 4 se elaborará una revisión de las teorías en torno a la figura del autor y su relación con la obra de arte. El quinto capítulo se dedicará a indagar en el concepto de intimidad como herramienta a partir de la cual entender la disposición de las obras aquí presentadas. Por último, en el capítulo 6 se tratará de reconstruir la relación entre un espectador implicado con las siete obras que configuran el presente corpus con el fin de comprender los procesos de articulación de una experiencia que puedan tener lugar en este encuentro. La reconstrucción de este encuentro no se basa sólo en mi conocimiento de las obras de primera mano sino no en el material documental recogido en los archivos de las instituciones que acogieron las instalaciones de estos artistas en su primera exposición, así como la aportada por otros archivos e instituciones con material relevante como el del Museum of Modern Art, The British Library, The Félix González-Torres Foundation y el archivo personal de la historiadora del arte Amelia Jones, al igual que la información ofrecida por los comisarios como Gilane Tawadros, Octavio Zaya y Éric Mangión.

Para facilitar la labor del lector, los capítulos han sido divididos en apartados y subapartados que pondrán de relieve los aspectos fundamentales y las conclusiones provisionales que guían el argumento de este trabajo. Asimismo, en las páginas que siguen se han traducido las citas de textos en otros idiomas, manteniendo el texto original en una nota al pie. En las ocasiones en las que se ha accedido a una traducción publicada de los textos originales es esta la única que se ha incluido y solo se han mantenido en su idioma original aquellos conceptos o términos que por su especificidad en la obra de un autor, o por su extensa difusión y aceptación, no tienen un equivalente en castellano. Por último, se aportará un apéndice con material documental sobre las obras y el contexto expositivo en el que han sido estudiadas con el fin de ilustrar y completar la lectura de esta Tesis.

En los casos en los que este material documental es audiovisual, éste ha sido recopilado en un DVD que se presenta junto con este texto.





# PRIMERA PARTE

---



# 1

---

## CUANDO EL ARTE IMAGINÓ MUNDOS ÍNTIMOS

Los *espacios de intimidad* que, como argumentaré, se configuran en el caso de las instalaciones *Measures of Distance*, *Untitled*, *Toybox*, *Histoires Vraies*, *Ray's a Laugh*, *My Bed* y *Zamzameh/Soliloquy*, no podrían entenderse como hecho aislado. Una larga trayectoria autorretratística en la tradición occidental hace posible y condiciona, no sólo el interés del artista por representarse sino la manera de la cual el público se relaciona con estas representaciones. Esto va a determinar, por tanto, el lugar de estas obras en un marco histórico pero también espacial. Este primer capítulo estará dedicado a presentar los antecedentes históricos más importantes de las obras que conforman el corpus con el fin de ir trazando aquellos aspectos que serán fundamentales para su análisis en el capítulo 6. El primer apartado se dedicará a la tradición autorretratística occidental en tanto que espacio de exploración del mundo privado del artista y estrategia de reconfiguración social, por una parte, y en tanto que marco espacial, por otra. El segundo apartado pasará a elaborar la evolución del autorretrato en el siglo XX con particular atención a las estrategias puestas en práctica por las artistas ligadas a los movimientos de liberación de la mujer de las décadas de 1960 y 1970 que tendrían un papel fundamental a la hora de plantear lo personal como un material de enorme interés y posibilidades para las artes visuales.

## 1.1. Espacios íntimos en el mundo del arte euroamericano ss. XVII-XX

### 1.1.1. El papel del autorretrato en la Historia del Arte Occidental

El hogar, el espacio de trabajo, los rostros de familiares y seres queridos, así como objetos personales y otros muchos elementos de aquello que pudiera considerarse abarcado por el amplio campo de lo íntimo, forman parte de las representaciones artísticas desde sus primeras manifestaciones. Representar aquello que se tiene a mano, desde objetos cotidianos hasta el propio cuerpo, no deja de ser una práctica lógica, una elección práctica. Así, desde una época temprana, la pintura europea ofrece múltiples ejemplos en los que espacios, personas y objetos cercanos al autor, así como la propia imagen del artista, son adoptados como modelos para obras de temática histórica, religiosa y, fundamentalmente alegórica.

Es el caso de Johannes Vermeer en *El arte de la pintura* (véase figura 1), obra datada en torno a 1666 en la que el pintor holandés se representa a sí mismo en un interior doméstico, sentado de espaldas, ajeno al espectador y absorto en su oficio. La mirada del espectador recorre el espacio burgués y austero que aparece representado ante nuestros ojos para dirigirse forzosamente en la misma dirección hacia la que gira su cabeza el artista, hacia la modelo, pues así lo determina el punto de fuga y el foco lumínico. El espectador entra así en la escena, se identifica con la mirada del artista y participa del espacio de intimidad entre artista y modelo donde la obra de arte toma forma antes de ser presentada al público. Vermeer, que a través de la iluminación y la perspectiva nos invita a tomar parte en esa escena privada, acentúa su calidad intimista creando cierta tensión. La pesada cortina corrida que, en un marcado primer plano, nos da paso a la estancia, no es casual, está ahí para recordar al espectador su condición de intruso.

Es un autorretrato complejo el de Vermeer en su estudio, pues abandona la convención autorretratística en la que prima la representación del rostro y la

fisionomía del artista sin dejar por ello de construir una imagen propia. Así, el hecho de que el rostro de Veermer aparezca oculto no es obstáculo para que esta escena intimista se sitúe de manera clara en una larga tradición pictórica según la cual el artista se autorretrata para reivindicar la nobleza de su oficio y reafirmar un estatus superior al de mero artesano. Un ejemplo temprano de esta estrategia sería el autorretrato de Masaccio que se encuentra camuflado en uno de los frescos de la Capilla Brancacci. Masaccio se incluye en una escena religiosa, realizada por encargo, para reclamar su autoría, como ya hicieron antes que él los escultores egipcios y de la antigüedad clásica (Berger 2002).

Es evidente que el germen de la práctica autorretratística se encuentra en esa repetida inserción del propio semblante en la obra a modo de firma. Sin embargo, más allá de la mera presencia del artista como autoafirmación, el autorretrato como sub-género se asentará sobre la búsqueda de una mayor complejidad introspectiva. Son innumerables los ejemplos que de ese subgénero crecientemente codificado se encuentran en las salas de las grandes pinacotecas europeas y norteamericanas. Desde los tempranos autorretratos de Antonello de Messina o Alberto Durero a los de Pedro Pablo Rubens, Rembrandt van Rijn o Diego de Velázquez, el encuadre de busto mostrando una vestimenta elegante y la posición de semiperfil que permite dirigir una solemne mirada al espectador, se convertirán en una convención.

No será hasta el siglo XIX cuando ese carácter introspectivo del autorretrato culmine con una mayor libertad estilística que se presta ‘a recoger la mirada interior, el deseo del artista de dar a conocer su alma, o incluso de forma mucho más concreta, de mostrar ese rasgo de su carácter con el que quiere que se le identifique’ (Antigüedad del Castillo-Olivares 2004: 66). En 1845 Gustave Courbet nos ofrece un maravilloso ejemplo con *Le Désespéré* (véase figura 2), un autorretrato de encuadre fotográfico en el que el artista aparece en un primerísimo plano mesándose los cabellos mientras fija en el espectador una mirada desesperada. Cinco años antes Hyppolythe Bayard realizaba el primer autorretrato fotográfico y primer calotipo, *Le Noyé* (El Ahogado), una imagen

entendida a menudo como germen del autorretrato moderno por cuestionar, en tanto que autorrepresentación como cadáver, ‘el nebuloso y ambiguo concepto y localización del yo en un autorretrato’ (Bright 2010: 8).<sup>1</sup> El cuadro de Bayard puede servir como ejemplo para ver cómo en la modernidad veremos cómo la exploración psicológica se va entremezclando con otras cuestiones, como la posibilidad misma de la autorepresentación, la imagen propia como máscara y la inestabilidad del sujeto tras el semblante.

La breve historia hasta aquí presentada sigue las líneas de la narración que ofrece la Historia del Arte Occidental situando el origen del autorretrato como subgénero en el Renacimiento florentino. El autorretrato será entendido en esa narración como un producto cultural ligado a la valorización del individuo y al reconocimiento del artista como creador que a este periodo se aduce. Asimismo, algunas de las innovaciones técnicas desarrolladas en este momento, como la invención del espejo plano, se consideran fundamentales para el afianzamiento del autorretrato en los siglos XV y XVI. En su artículo ‘The Renaissance, individualism and Portraiture’ Peter Burke, una de las figuras importantes a la hora de plantear el individualismo renacentista como un mito, cita a Jacob Burckhardt como una de las figuras clave en la construcción de este mito con descripciones de cómo:

En la Edad Media, ambos lados de la conciencia humana – aquello que fue tornado hacia adentro así como aquello que fue tornado hacia afuera– queda en una ensoñación, o despierto a medias, bajo un velo común... El hombre era consciente de sí mismo sólo como miembro de una raza, un pueblo, un partido, una familia o una empresa –sólo a través de alguna categoría general. En Italia este velo se funde primero ... el hombre se convirtió en una persona espiritual,

---

<sup>1</sup> ‘the nebulous and ambiguous concept and location of the self in a self-portrait’

y se reconoce a sí mismo como tal. (Burckhardt citado en Burke 1995: 393).<sup>2</sup>

Si bien es cierto que los orígenes de un género son cuestionables e imprecisos así como las caracterizaciones de una época corresponden a menudo a narraciones estereotipadas, para situar las obras que deseo tratar cabe tomar éste como punto de partida del autorretrato moderno, aquel que implica la representación auto-reflexiva de un sujeto a través de sus facciones, sus gestos, sus atributos y su escenografía. A pesar de que una disquisición sobre los orígenes del autorretrato se alejaría demasiado del argumento que deseo presentar, es importante detenerse un momento para poner de relieve la gran fuerza autoafirmativa que éste subgénero albergó desde un primer momento, ofreciendo al autor la oportunidad de distanciarse de la figura del artesano y elevar la consideración social del artista con una imagen noble, cultivada y de prestigio. A menudo, esta estrategia de dignificación va a conllevar la supresión de los atributos del propio oficio y va a traducirse en otros símbolos –lujosas vestimentas, interiores acomodados y objetos que identificasen al artista como hombre letrado.

El peso de esta larga tradición será indiscutible a la hora de entender el autorretrato –y las distintas fórmulas autorrepresentativas a las que dará lugar– como un terreno estratégico. Así lo veremos cuando nos detengamos en las últimas décadas del siglo XX, momento en el cual, a pesar de encontrar la figura del artista (hombre, blanco, occidental y heterosexual) plenamente establecida, el

---

<sup>2</sup> ““In the Middle Ages both sides of human consciousness –that which was turned within as that which was turned without– lay dreaming or half awake beneath a common veil [...] Man was conscious of himself only as a member of a race, people, party, family or corporation– only through some general category. In Italy this veil first melted into air [...] man became a spiritual individual, and recognized himself as such”” Para una buena revisión del debate en torno al individualism renacentista véase John Jeffries Martin, *Myths of Renaissance Individualism* (Palgrave Macmillan, 2006).



autorretrato seguirá resultando un fórmula productiva para la reivindicación y reafirmación de identidades marginales. La importancia del autorretrato como espacio ocupado por nuevas voces será fundamental a la hora de entender la recepción de las obras de Mona Hatoum, Félix González-Torres, Bob Flanagan, Sophie Calle, Richard Billingham, Tracey Emin o Shirin Neshat; todos ellos identificables como figuras excéntricas según los parámetros tradicionales de autoría por cuestiones de género, sexualidad, nacionalidad o posición social social.

Sin embargo, también es necesario hacer hincapié en un segundo aspecto del autorretrato apuntado en la descripción de la obra con la que se abría el capítulo: la exploración del mundo privado como fórmula autorrepresentativa, un aspecto que no encontramos en fórmulas más convencionales del subgénero. Este segundo aspecto ha sido menos discutido y, sin duda, podría considerarse una cuestión menos relevante si pensamos en términos de intencionalidad artística. No obstante, la exploración del espacio privado será fundamental para entender el desarrollo del género y su relación con las obras que forman el corpus central de esta Tesis. Puesto que en ellas rara vez aparece la imagen del artista, como veremos en el capítulo 7, la relación con la autorrepresentación recae fundamentalmente en la narración y presentación de elementos personales.

Para continuar con la exploración del mundo privado, objetos y espacios, más allá del tema clásico del artista en el estudio o el del artista y la modelo, propongo explorar brevemente un caso raro y minoritario, pero de gran interés por ofrecer un contrapunto a las ideas que sobre el género surgen de la práctica renacentista italiana. Su interés es doble por poner de relieve muchos sistemas fundamentales que aparecerán más adelante: los bodegones y naturalezas muertas que en el siglo XVII en los Países Bajos, presentan un autorretrato como reflejo o reproducción de una imagen entre los alimentos, plantas y objetos.

En un estudio enormemente original que propone una visión de la autorretratística holandesa del siglo XVII según la cual la imagen intelectual del

artista no se opone a los elementos mecánicos de su oficio, Celeste Brusati recopila un gran número de obras de este extraño género que llama ‘still-life self-images’(1990 -1991). Gracias a las investigaciones de Brusati descubrimos que los bodegones de Pieter Claesz, Simon Luttichuys o Clara Peeters encierran una propuesta fascinante a ojos contemporáneos pues parecen avanzar cuestiones que preocuparán a los estudiosos y practicantes del género tres siglos después. En estos bodegones el autorretrato aparece siempre como una imagen dentro de la imagen, un recurso que desde el presente no deja de sugerir reflexiones sobre la construcción del sujeto y el carácter mismo de la representación. Cabe destacar uno de los bodegones de Peeters, que se encuentra en el Museo Nacional del Prado. En él la joven pintora holandesa introduce una y otra vez su diminuto autorretrato, sentada ante el caballete, en el reflejo de una copa de oro minuciosamente labrada. La representación como reflejo y la multiplicación de la imagen propia como manera de desestabilizarla, serán recursos a los que recurran frecuentemente los artistas del siglo XX para complicar el discurso autorrepresentativo.

En esta línea resultan particularmente interesantes los trampantojos de Samuel Van Hoogstraeten en los que la imagen del artista se constituye exclusivamente a través de sus objetos personales, cuidadosamente elegidos y dispuestos. Presentando al artista como el espacio que conecta una constelación de elementos, su imagen ya no se cuestiona, sino que desaparece para dar paso a una clara autorrepresentación a través de sus objetos. Objetos que se corresponden en ocasiones con aquellos símbolos tradicionales de distinción intelectual y estatus – un libro, un medallón imperial o una carta con su sello de lacre– pero también incluyen instrumentos de aseo que, si bien encierran una lectura similar a aquellos, resultan más excepcionales e íntimos.

Obras ‘menores’ éstas, intimistas y privadas, cuya recepción nunca tuvo parangón con los grandes temas históricos o religiosos, pertenecientes a la esfera de lo público. Un terreno en el que a menudo se movieron las mujeres artistas, a las que se excluyó del mundo de la vida pública y del estudio del natural

recurriendo a retratarse unas a otras, a su entorno y a sí mismas, condenadas, por tanto, a una visión entendida por sus coetáneos como ‘menor’. Y es difícil discernir, como señala Estrella De Diego, si esa temática intimista y doméstica es menor porque la practican las mujeres o si las mujeres la practican porque es menor (De Diego 1987: 278). En cualquier caso, la temática intimista en la obra de mujeres artistas queda patente durante varios siglos y como señala Marsha Meskimmon, no es sorprendente que el autorretrato no sea una excepción en este sentido. Meskimmon reconoce en las condiciones de vida de las mujeres artistas y sus asociaciones con la esfera de lo doméstico el porqué de un tipo de relación con el espacio y el tiempo íntimamente ligados al hogar y a lo personal respectivamente, que se refleja en una representación de genealogías, escenas y actos familiares o domésticos en sus autorrepresentaciones (1996: 74).

De Diego señala cómo se han conservado retratos de casi todas las artistas que hasta finales del siglo XIX lograron a duras penas hacerse un hueco en un mundo profesional predominantemente masculino: Artemisa Gentileschi, Sofonisba Anguissola, Clara Peeters, Angélica Kauffman, Vigée Leburn o Gwen John son ejemplos destacables. Así, el autorretrato se presenta como un recurso con una larga tradición para aquellas artistas que, en su condición de mujeres, buscaron una doble reivindicación al presentarse a sí mismas con los atributos de su oficio y a menudo en el acto de pintar, ir más allá de la dignificación de la pintura para afianzarse como artistas de pleno derecho.

A lo largo del siglo XIX y XX veremos una proliferación de autorretratos con un tinte psicológico, es decir, con un deseo de representar un sujeto de manera introspectiva y compleja. Autores emblemáticos de la autorretratarisca moderna serán Vicent Van Gogh, Pablo Picasso, Egon Schiele, Frida Khalo, Lucian Freud, Francis Bacon, Sophie Taeuber-Arp. Todos ellos produjeron complejas e insistentes representaciones del ‘Yo’ que, si bien incluyeron algunos ejemplos menos convencionales, podría decirse que siguieron las líneas del género autorretratístico que venimos delineando.

Este pequeño recorrido, si bien incluye casos más excéntricos, sigue las líneas de las grandes narrativas de la Historia del Arte Occidental. Sin embargo, no deseo profundizar en una discusión compleja y alejada de mi argumento sobre las implicaciones y problemáticas de esa Gran Historia producida y respaldada tradicionalmente por instituciones occidentales que, de todo el panorama de prácticas artísticas, representa sólo una mirada estrecha y conformada al canon.<sup>3</sup> No obstante, considero este modesto recorrido diacrónico fundamental, no tanto para situar los orígenes de ciertas prácticas y estrategias, sino para subrayar la importancia de esas convenciones configuradas en torno a los géneros artísticos en la producción contemporánea. El autorretrato se ha narrado y entendido como un terreno fértil para la reconfiguración social del artista, esta cualidad, que en un principio veremos desarrollada sólo en su aspecto profesional y de reconocimiento, pasará a partir de la segunda mitad del siglo XX a ser un campo en el que se liberen múltiples batallas de gran trascendencia sociopolítica. Asimismo, todas las obras analizadas en el séptimo capítulo, se inscriben en la tradición que ha sido delineada; sus autores, habiendo recibido todos ellos una educación en instituciones occidentales, son conocedores de esa tradición que realza el valor estratégico del autorretrato. Por tanto, propongo servirnos de la Historia del Arte, con su lectura del autorretrato, como marco para empezar a situar el contexto cultural en el que germina el corpus en torno al cual gira el presente trabajo.

---

<sup>3</sup> Entre los múltiples trabajos que ofrecen una visión crítica y revisionista de la Gran Historia del Arte Occidental cabe destacar: *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*, (University of Michigan Press, 2002); Michael Podro, *The Critical Historians of Art* (Yale: Yale University Press, 1982); Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History* (Ithaca: Cornell University Press, 1984); Donald Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science* (Michigan: BookCrafters, 1989) y Keith Moxey, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History* (Ithaca: Cornell University Press, 1994).

### 1.1.2. La Historia del Arte Occidental: un marco espacial y temporal

La importancia del autorretrato como espacio estratégico para la configuración social del artista y la exploración de su mundo privado tendrá un impacto en las obras de Mona Hatoum, Sophie Calle, Tracey Emin, Felix González-Torres, Louise Bourgeois, Richard Billingham, Bob Flanagan y Shirin Neshat. En este sentido sus obras se inscriben, como veremos, en la tradición historiográfica que ha sido apuntada en el apartado anterior. Al mismo tiempo, estas obras se corresponden a la perfección con lo que esa tradición reconoce como *arte contemporáneo*. Si bien es cierto que las últimas décadas han sido prolíficas en la revisión de las grandes narrativas, esto no evita que haya ciertos valores que, a través de los circuitos académicos e instituciones museísticas, definen lo que se entiende por arte contemporáneo. El uso de determinados soportes, la exploración de determinados temas y la reinterpretación de determinadas estrategias juegan un papel importante para que una obra pruebe su valía como arte contemporáneo y sea así aceptada por las instituciones que regulan su reconocimiento.

La propia periodización del arte contemporáneo viene determinada por las innovaciones estilísticas, la adopción de nuevos medios, temas y estrategias que el mundo del arte euroamericano reconoce en la segunda mitad del siglo XX. No obstante, no existe un consenso en torno al momento en el que situar este cambio, aunque podría decirse que existen dos vertientes fundamentales. La primera, más consolidada, lo sitúa en la segunda mitad de la década de los sesenta y principios de los setenta con la diversificación de la Vanguardia; a esta línea se adscriben instituciones como el Museum of Modern Art de Nueva York que lo sitúa en sus colecciones a partir de 1970 o como el Musée National d'Art Moderne en París

que lo sitúa en 1960.<sup>4</sup> Una segunda vertiente más extrema es la que toma como piedra angular la caída del muro de Berlín en 1989, símbolo del fin de la Guerra Fría y supuesto inicio de un periodo de globalización patente en el mundo del arte.<sup>5</sup>

Si bien es cierto que todas las obras citadas al inicio de este apartado corresponderán a esa segunda etapa, considero esta periodización excesivamente rígida y un tanto artificial. Los cambios en las prácticas artísticas tienen más que ver con procesos que con grandes eventos o fechas señaladas y así, la importancia de aquellos procesos que se gestaron y tomaron forma en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, quedará patente en el análisis del corpus.

Por otra parte, el problema que plantea la noción de *arte contemporáneo* no es exclusivamente temporal, es también espacial. Como señalaba inicialmente, hay ciertos lenguajes, medios y temas sin los cuales el mundo del arte euroamericano no reconocerá una obra como novedosa o transgresora y por tanto no se hará merecedora del calificativo ‘contemporánea’. Esto plantea un gran problema a los proyectos que tienen aspiraciones interculturales. La historiadora del arte Angela Dimitrakaki ilustra esta idea de manera brillante en relación a la búsqueda de interculturalidad a la que aspiraron muchos estudios de la teoría e historiografía feministas –una de las tendencias más prolíficas en este tipo de revisiones.

---

<sup>4</sup> Véase Griselda Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art* (Londres: Taylor & Francis, 1987) y *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (Londres: Routledge, 1999).

<sup>5</sup> Véase Arthur C Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1997); Alexander Alberro, ‘Periodizing Contemporary Art’, en Jaynie Anderson (ed.), *Crossing Cultures: Conflict, Migration, Convergence* (Melbourne: International Committee for the History of Art, 2009), 935-39 y Terry Smith, *What Is Contemporary Art?* (Chicago/Londres: University of Chicago Press, 2009).

Tomando como ejemplo dos de sus experiencias en la investigación ‘intercultural’, Dimitrakaki explora aquellos conflictos ligados a la práctica investigadora que se editan y suprimen del texto final por ‘irrelevantes’, pero que, sin embargo, son fundamentales para comprender cómo la historia –y con ella lo que se entiende por ‘arte’, o por ‘arte contemporáneo’– es una práctica social definida a través del lenguaje y de determinados tipos o modulaciones del discurso; una práctica escrita por sujetos sociales específicos, marcados por sistemas de educación específicos que formulan a través de unas lenguas específicas y que, por tanto, impone toda una serie de estructuras sobre la obra a la que se dirige.<sup>6</sup>

En relación a su participación en la exposición y el catálogo *Private Views: Space Re/cognised in Contemporary Art from Estonia and Britain*, producto de la colaboración entre un equipo británico y uno estonio, Dimitrakaki narra cómo:

Nada me había preparado para mi reacción a lo que inicialmente había percibido como un abismo semiológico que separaba las respuestas británicas y estonias. Cuando intenté escribir sobre las obras de los artistas británicos, todo parecía claro. Estas obras parecían haber absorbido y reelaborado los significados y métodos de las guerras culturales de las últimas tres décadas, la expansión de los diálogos entorno al cuerpo, la fragmentación, la producción de la imagen, y así sucesivamente. Para mí eran inteligibles y hacían las preguntas “correctas” [...] La mayor parte de las obras estonias se centraron en cuestiones que yo no podía captar con claridad o que podía comprender demasiado claramente, pensé, ya que en el transcurso de mi formación,

---

<sup>6</sup> En su artículo Dimitrakaki analiza lo que llama un ‘internacionalismo crítico’ siguiendo la diferenciación de Rustom Bharucha entre un interculturalismo que de manera acrítica celebra la globalización como solución al problema del nacionalismo frente a aquel que reconoce la importancia de las fronteras y de la localidad.

culturalmente específica, como historiador del arte, las cuestiones abordadas por estas obras (como la cirugía estética, la globalización como McDonalización, y la invasión de la cultura televisiva) parecían ya agotadas. Es decir, los historiadores del arte de hace una generación en Occidente habían escrito sobre estos temas hasta la saciedad. (2009: 372).<sup>7</sup>

Dimitrakaki finaliza su argumentación exponiendo un punto fundamental: que la manera de formular preguntas en una investigación es culturalmente específica, es decir, que la propia base interrogativa de la que parte una investigación no solo está moldeada por las ideas sino también por las deficiencias de aquella tradición teórica sobre la que se sustente. Como primer paso para solucionar estos problemas, Dimitrakaki propone presentarlos de manera abierta y analizar de manera reflexiva nuestra propia posición como investigadores, exponiendo las limitaciones y los condicionantes que esta conlleve.

De este modo se hará explícito que lo que se entiende por arte contemporáneo sería una construcción que sigue unos estándares en los cuales los marcos espaciales son percibidos como marcos temporales; es decir, la producción

---

<sup>7</sup> 'Nothing had prepared me for my own reaction to what I initially perceived as a semiological abyss separating the British and Estonian responses. When I attempted to write about the works by the British artists, it all seemed clear. These works had apparently absorbed and reworked the meanings and methods of the culture wars of the past three decades, expanding on the dialogues around the body, fragmentation, the production of the image, and so on. To me they were intelligible and asked the "right" questions [...] The majority of the Estonian works focused on issues that I could not clearly grasp or could grasp too clearly, I thought, because in the course of my culturally located training as an art historian, the issues these works tackled (such as cosmetic surgery, globalization as McDonalization, and the invasion of television culture) seemed already exhausted. That is, art historians of a generation ago in the West had written on these issues to the point of exhaustion.'



artística de otros países en muchos casos no se entiende como *tan* contemporánea. Esto es debido a que las diferencias culturales son percibidas a menudo como una falta de novedad o un retraso con respecto a los temas y cuestiones que preocupan a un mundo académico euroamericano y predominantemente anglosajón (con su gran interés y absorción de la teoría post-estructuralista francesa), así como a una red de divulgación cuyos ejes, al menos durante la década que nos ocupa, se encontraban en Nueva York, París y Londres, con museos como el MoMA, la Tate Modern o el Centre Georges Pompidou y a exposiciones internacionales consolidadas como la Bienal de Venecia, la Bienal del Whitney o la Documenta de Kassel.<sup>8</sup>

Como venimos viendo, ese mundo del arte que identifica determinadas prácticas como arte contemporáneo asocia éste también a determinados temas. El interés por la autorrepresentación y lo personal así como por cuestiones de identidad son cuestiones que, como se ha venido señalando, preocupan al mundo del arte euroamericano en este momento y esto influirá en la producción artística y en la visibilidad de Calle, Hatoum, Flanagan, Emin, Billingham, Neshat y González-Torres. La preocupación de ese mundo académico tendrá también un impacto directo en la producción de los artistas que configuran el corpus del presente estudio; todos ellos han sido formados y han desarrollado proyectos en el marco de escuelas, academias, universidades, fundaciones y programas de instituciones euroamericanas. Del mismo modo, todos ellos han asistido a los emocionantes fenómenos que los movimientos feministas, de liberación sexual, en defensa de los Derechos Civiles y de minorías étnicas, trajeron al mundo del arte en las décadas de los setenta y ochenta. Sin embargo, a excepción de Mona Hatoum, ninguno de estos artistas participa activamente de estos movimientos, bien por ser demasiado jóvenes, en la mayoría de los casos, o por estar trabajando

---

<sup>8</sup> En su libro *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art* (Oxford: Oxford University Press, 2004) Julian Stallabrass ha mostrado que lo que se entiende por arte contemporáneo ha cambiado en distintos momentos. Su propia definición de arte contemporáneo es bastante tautológica.

en una línea que no será reconocida hasta más tarde. El caso más notable de esto último será el de Louise Bourgeois, que si bien no será incluida en el corpus, si participará de un panorama que la pone en relación con este.

Nacida en 1911, Bourgeois se mantendrá activa hasta su muerte en 2010. La enorme diferencia generacional sugiere una trayectoria artística que se diferenciaría demasiado de los autores de las obras a las que se dedica este estudio. Sin embargo, es interesante mencionar aquí su caso particular, pues su trayectoria profesional poco convencional da cuenta del interés del mundo del arte en la década de lo 1990 por aquellas obras con material íntimo o autobiográfico. Hasta la década de los sesenta su labor artística es menos intensa, con interrupciones de varios años, y su trabajo permanece en gran medida en la sombra. Su obra no será verdaderamente reconocida hasta que en 1982, cuando Bourgeois tiene ya setenta años, el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA) le organiza una retrospectiva que da cuenta de una producción fundamentalmente escultórica en la que la artista sólo había empezado a embarcarse en la década anterior. Y será fundamentalmente en la década de 1990 cuando su producción se volverá verdaderamente prolífica, con extensas series de dibujos, grandes esculturas y el conjunto de instalaciones llamadas *Cells*, todas ellas con referencias y material autobiográfico.<sup>9</sup> En estos años sus obras, fundamentalmente las grandes esculturas de arañas, serán expuestas por los museos de todo el mundo.

Un segundo caso que sí será incluido en el corpus y que refleja también el cambio de interés en el mundo del arte hacia finales de los años ochenta y principios de los noventa, será el de Mona Hatoum. Si bien es cierto que durante la década de los ochenta las *performance* de Hatoum comparten el carácter

---

<sup>9</sup> Para un estudio del papel del material autobiográfico en la obra de Louise Bourgeois véase Mieke Bal 'Autotopography: Louise Bourgeois as Builder' en Smith y Watson *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance* (University of Michigan Press, 2002)

reivindicativo de sus coetáneas, a principios de la década de los noventa se puede percibir un gran cambio en la obra de Hatoum que abandona por completo la *performance* e inicia un nuevo lenguaje más intimista. Este nuevo lenguaje le ganará pronto un gran reconocimiento. Entre 1993 y 1994 su obra se recoge en una exposición individual en el Centre Georges Pompidou de París y en una exposición colectiva titulada ‘Sense and Sensibility’ en el MoMA. La transición temática y estilística de Hatoum no será el único motivo de su internacionalización, ésta viene ligada también al momento en que se produce su transición artística, es decir, es consecuencia de un renovado interés por lo personal en el mundo del arte euroamericano a principios de la década de los noventa. Hablamos, por tanto, de un proceso de visibilización que apunta a los intereses e inquietudes del mundo del arte patente en la trayectoria de todos los artistas incluidos en el corpus, pero particularmente evidente en el caso de Hatoum y Sophie Calle. En el caso de Calle, a pesar de ser una artista con una obra prolija en el juego entre las fronteras de lo privado y lo público desde 1979 – recordemos de ese mismo año *The Sleepers*, obra en la que documenta a distintas personas que invita a dormir en su cama –, tendrá un reconocimiento tardío. Al igual que Hatoum, su aclamación internacional no se consolidará hasta mediados de la década de los noventa.

Como parte del mismo fenómeno, artistas muy jóvenes trabajando con la configuración de espacios de disposición íntima en la década de los noventa, verán un temprano reconocimiento de su obra. Richard Billingham con *Ray’s Laugh* y Tracey Emin con *My Bed* serán dos casos paradigmáticos que además nos sirven de enlace para ejemplificar brevemente cómo a menudo los intereses del mundo del arte no están desligados de los devenires del mercado. Tanto Emin como Billingham se incluyen indiscutiblemente en el grupo de artistas conocidos como Young British Artists (yBas), cuyo nombre se debe al título de la exposición ‘Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection’ promovida por la Saatchi Gallery y expuesta en The Royal Academy de Londres en 1997 y en el Brooklyn Museum de Nueva York entre 1999 y 2000. El fenómeno de los ‘yBas’ (también conocidos como ‘nBa’, ‘rBa’, ‘Brit artists’ o

‘Britart’) merece ser apuntado pues corresponde a una de las maniobras de mercado más controvertidas y de mayor impacto en el mundo del arte en la década de los noventa.

En 1998 Charles Saatchi, cofundador de la agencia de publicidad Saatchi & Saatchi y dueño de la Saatchi Gallery, vendió favorablemente gran parte de su colección personal. Su colección estaba formada fundamentalmente por jóvenes artistas cuya producción dispar parecía tener en común un carácter provocativo. El propio Charles Saatchi había sido el principal responsable unos años antes de escoger a estos artistas, hasta entonces poco conocidos, y darles una cohesión de grupo por medio de una serie de exposiciones como la mencionada ‘Sensation’ – comisariada por el mismo Saatchi y patrocinada por la casa de subastas Christie’s y la revista *Time Out*. Como señala Rosemary Betterton, el rápido éxito e internacionalización de este grupo pronto levantó sospechas.

En menos de diez años la mayoría de estos artistas habían pasado de exponer su obra en espacios alternativos a tener ‘gran éxito de público e institucional’ (Betterton 2000: 13).<sup>10</sup> Asimismo, la mayoría de los yBas fueron nominados en los años consecutivos a ‘Sensation’ al mediático Turner Prize. Jullian Stallabrass en su libro *High Art Lite: British Art in the 1990s* elabora el estudio más detallado en torno a este fenómeno poniendo de relieve que, más allá de su mayor o menor interés artístico, lo que supuso la agrupación de los yBas fue una hábil maniobra de mercado que convirtió a artistas como Tracey Emin en figuras públicas de la cultura de masas según el modelo de la estrella pop.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> ‘major public and institutional acclaim’

<sup>11</sup> En la última década Tracey Emin ha pasado a ser una figura muy presente en la cultura popular británica, tanto en programas de entrevistas, como en revistas, periódicos y campañas publicitarias. Cabe destacar la columna semanal que durante entre 2005 y 2009 publica en el periódico *The Independent*, ‘My life in a Column,’ y los anuncios de la marca de ropa Vivienne Westwood la ginebra Bombay Sapphire y la cerveza Beck’s. Para más información sobre la visibilidad de la figura de Emin véase Garnett, Natasha (2002) ‘And Now She Must Lie on It’ *Tatler*, agosto: 108-

El caso de los yBas resulta un ejemplo notable para entender la importancia del mercado y las instituciones museísticas y académicas en los procesos de visibilización de unas obras frente a otras, y por tanto es fundamental tener en cuenta estos procesos en la agrupación del presente corpus. Como señalábamos, lejos de entenderse como un ejercicio de análisis intercultural o con pretensiones de globalidad la elección de un marco determinado por el ‘mundo del arte euroamericano’, con su tradición histórica, teórica y académica, su imbricación con los intereses del mercado y sus mecanismos de divulgación, es mi intención rechazar tales aspiraciones al tiempo que resaltar las relaciones de poder que conectan las diversas geografías y culturas que participan de las complejas redes del mundo del arte contemporáneo.

Un factor importante, como señala Charlotte Bylder en su libro *The Global Art World, Inc.: The Globalization of Contemporary Art*, es que gran parte de la producción que alcanza circuitos internacionales en países de las antiguas colonias, se produce en París o en Londres por expatriados (2004: 31). Un claro ejemplo del funcionamiento de estas redes es la enorme visibilidad en el mundo del arte euroamericano de artistas promovidos y percibidos bajo el término genérico de ‘árabes’ o ‘musulmanes’. Este caso, si bien no aparece aislado en la búsqueda de nuevos horizontes artísticos por parte del mercado euroamericano, es particularmente relevante en relación al tema que ocupa el presente texto por la frecuente lectura de la producción de estos artistas como autorrepresentativa y personal.

En su artículo ‘For They Know What They Do Know’ el artista iraní Barbad Golshiri, pone de relieve el proceso según el cual el término *árabe* ha sido vaciado de significado y apropiado para denotar de manera confusa y ambigua

---

114; Bagley, Christopher (2001) ‘True Confessions’, *W.*, abril: 318-321 y Sumpter, Helen (2001) ‘Tracey Comes Clean’, *The Big Issue*, abril 23-29: 10-12.

una serie de connotaciones que se ligan a una zona geográfica a su vez vagamente definida bajo el término retrospectivo ‘Oriente Medio’. A pesar de carecer de ponderación en muchos aspectos, Golshiri expone de manera clara como ‘a través de la agencia de un significante maestro: “árabe” está ahí para unificar realidades históricas diferentes a través de la simbolización’(2009: 10).<sup>12</sup> Bajo este mecanismo que anula la especificidad cultural, muchas obras serán escogidas por el carácter exótico y testimonial que adquieren a ojos de un público euroamericano.

Este es el caso de Shirin Neshat, una artista de origen iraní, una cultura musulmana pero no árabe, cuya carrera artística se ha desarrollado en Estados Unidos. Su trabajo ganó un enorme reconocimiento internacional a raíz de su serie fotográfica *Women of Allah* (1993-1997) pero también un gran número de detractores que consideraron que su obra perpetuaba estereotipos a través de la estetización del uso del velo y de la escritura persa para el consumo occidental. Golshiri observa que el tema del velo se ha convertido en la manera más sencilla para un artista de promover su obra pues ‘los agentes de comercialización étnica se impusieron sobre las narrativas disidentes y se convirtieron en parte del discurso hegemónico’ (2009: 15).<sup>13</sup> Sin embargo, su reconocimiento no viene dado por el hecho de que ‘sus narrativas coincidieran mejor con los “hechos”’ sino por ‘cumplir mejor con el deseo de previsibilidad,’ por su capacidad para cumplir ‘las demandas de un gran número de potenciales clientes’ (15).<sup>14</sup> Así, Golshiri concluye que ‘eso es lo exótico: la representación y la producción de mercancías ideológicas y piezas simbólicas de una cultura para el consumo de

---

<sup>12</sup> ‘through the agency of a master-signifier: “Arab” is there to unify dissimilar historical realities through symbolization’

<sup>13</sup> ‘[t]he agents of ethnic marketing won out over dissent narratives and became part of the hegemonic discourse’

<sup>14</sup> ‘not because their narratives were better able to match the “facts”’ / ‘they were better able to fulfil the desire for predictability’ / ‘the demands of a huge number of potential customers’

aquellos que deseen reforzar sus identidades iguales y positivas a base de estigmatizar a otros' (15).<sup>15</sup>

Una visión más ponderada es ofrecida por Graham Huggan, quien ha trabajado extensamente en el estudio de literatura postcolonial. En su libro *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins* argumenta cómo tras el orientalismo encontramos una nueva exotización en lo postcolonial, entendido como un proceso de estetización y descontextualización a través del cual 'el otro cultural, se traduce, transmitida a través de lo familiar' (2001: ix). Para Huggan 'el *exotismo poscolonial*' es 'la mercantilización global de la diferencia cultural' (vii).<sup>16</sup> En su texto expone cómo el deseo de consumo por parte de Occidente de productos 'no occidentales' ha llevado a que a menudo los productos literarios y artísticos de la postcolonialidad sean adoptados, una vez más, como objetos consumibles, comercializables y tratados como una mercancía que bajo el signo de lo exótico se dirige a públicos metropolitanos, lo que Huggan llama 'literalised consumer item' (59).<sup>17</sup> Sin embargo, a diferencia de Golshiri, Huggan ofrece una visión más positiva considerando que a pesar de que diversos artistas y escritores saquen provecho de su atractivo 'político-exótico' esto no conlleva que su obra no pueda ejercer una crítica a la exotización.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> 'that's what exoticism is: the representation and production of ideological commodities and symbolizing parts of a culture for consumption by those consumers who wish to reinforce their identical positive identities by way of stigmatizing others.'

<sup>16</sup> 'the cultural other is translated, relayed back through the familiar' / 'the *postcolonial exotic*' / 'the global comodification of cultural difference.'

<sup>17</sup> Huggan hace una distinción entre '*postcolonialismo*' y '*postcolonialidad*' definiendo el primero cómo 'agencias de resistencia localizadas' y el segundo cómo 'una condición global del intercambio simbólico transcultural' ['localised agencies of resistance' / 'a global condition of crosscultural symbolic exchange'] (Huggan 1996: 3).

<sup>18</sup> Las nociones de Oriente y Occidente son, como se puede vislumbrar en la discusión presentada, parte de un problema político y de poder que se establece en términos de centro/periferia en el que 'el Otro' es percibido en contraposición. Como ya apuntó Edward Said en su famoso libro *Orientalismo* (1978), 'Oriente' es una invención de aquellos académicos euroamericanos que

En las últimas décadas, artistas identificados como árabes, o como procedentes de Oriente Medio, han proliferado en museos consagrados y *blockbuster exhibitions*.<sup>19</sup> Tal es el caso de la exposición ‘Women Artists/Elles@centrepompidou’ (Musée National d’Art Moderne en París, 2010) o de ‘Migrations: Journeys into British Art’ (Tate Britain, 2012), por poner dos ejemplos. A excepción de algunos casos como el del libanés Walid Raad, los artistas más visibles son fundamentalmente mujeres. Bajo esta vaga categorización hay artistas cuyas prácticas son tan heterogéneas en medios y temáticas como Jananne Al-Ani, Ghada Amer, Bajull Farah, Benyahia Samta, Fatma Charfi, Essaydi Lalla, Ghazel, Mona Hatoum, Susan Hefuna, Jacir Emily, Haerizadeh Rokni, Sedira Zineb, Ghadirian Shadi, Aliabadi Shirin o Entekhabi Shahram. A pesar de su diversidad, las obras de estas artistas son repetidamente leídas en clave de testimonio.

No pretendo analizar aquí las complejas cuestiones sociales y culturales que han favorecido la agrupación y promoción en el mundo del arte, que como

---

estudiaron, dibujaron y escribieron sobre los países situados al Este de Europa: los orientalistas. En su libro, Said sostiene que los artistas y escritores orientalistas han inventado un Oriente homogéneo y estable en el espacio y el tiempo dotándolo así de una identidad esencialista. De este modo, Said acusa a los orientalistas de no haber producido ningún conocimiento real, sino de haber construido y favorecido una retórica de poder que promueve y respalda el imperialismo occidental. Este argumento ha dado pie a un debate complejo y enormemente controvertido que dura hasta nuestros días y que se ha visto intensificado en los últimos años en relación a la figura de la mujer oriental. Así, al hablar de Oriente en este texto deseo que el lector tenga en mente que me refiero a una construcción cultural que no corresponde a un área geográfica ni a un periodo histórico específico. En el caso de los términos ‘Occidente’ y ‘occidental’, si bien son de igual modo problemáticos por implicar también ciertas construcciones culturales que se asientan en contraposición, será adoptado en este texto para referirme al área geográfica descrita en la Introducción y como sinónimo de ‘euroamericano’.

<sup>19</sup> En la década de 1990 se dio en llamar ‘blockbuster exhibitions’ a aquellas exposiciones de gran impacto, popularidad y coste que daban visibilidad e ingresos a los museos que las acogían.



discutiré a continuación a menudo se pretende *global*, de mujeres artistas nacidas entre los años 1950 y 1960 provenientes de esta amplia área geográfica de límites borrosos. La visibilidad en Occidente de esta área se ve ligada al hecho de que haya sido objeto de intenso conflicto social y político en las últimas décadas y de que haya originado así una gran cantidad de emigración hacia Europa y América del Norte. Asimismo, como señala Golshiri, el hecho de que la riqueza de los Emiratos Árabes haya producido un nuevo mercado del arte tendrá un impacto en su panorama artístico. De este modo, al igual que algunos artistas son más *contemporáneos* que otros, para el mundo del arte occidental algunos artistas son más *árabes* que otros (raras son las ocasiones en las que encontramos artistas egipcios, por ejemplo, en museos occidentales).

Esto forma parte de un fenómeno en las últimas décadas del siglo XX según el cual la búsqueda de internacionalización del mundo del arte euroamericano, la creciente movilidad que implica la sociedad contemporánea y los nuevos medios de comunicación, han favorecido la rápida acogida de la idea de un mundo del arte global. En la década de 1990 comisarios, críticos y teóricos acogieron de manera entusiasta ideas como las de la ‘aldea global’ de Marshall McLuhan, que trazaba una remodelación del mundo entendida como consecuencia de las múltiples y eficaces vías de intercambio de información facilitadas por las nuevas telecomunicaciones.<sup>20</sup>

De este modo, la fantasía de la globalización vino de la mano de la idea de la permeabilidad de las fronteras al tiempo que, paradójicamente, se buscaba en las artes visuales ‘auténticas’ expresiones de caracteres culturales, nacionales y locales. Así lo expone Bylder cuando señala que ‘tanto las fronteras culturales

---

<sup>20</sup> Sobre las ideas de Marshall McLuhan en torno a su concepto de la aldea global véase *La Galaxia Gutenberg: Génesis Del "Homo Typographicus"* (Madrid: Aguilar, 1969), *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century* (Oxford: Oxford University Press, 1992).

como las nacionales parecieron proliferar y desaparecer durante la década de 1990. De hecho, las fronteras en sí se convirtieron en una metáfora de la vida cosmopolita, contemporánea [...] La autenticidad y la preocupación por las muestras del arte nacional se contrapusieron al internacionalismo contemporáneo' y, como consecuencia, la 'modernización se hizo equivalente de occidentalización' (2004: 12), como venimos viendo al analizar las implicaciones del término *contemporáneo*.<sup>21</sup>

Bydler continua describiendo cómo el término global se puso muy de moda, destacado constantemente por 'críticos y comisarios de exposiciones internacionales' quienes 'predijeron que los *efectos de la globalización* homogenizaría y (o) ampliaría la participación en un *mundo artístico global e integrado*' lo cual no implica 'un inventario de todo el mundo cultural, sino "una agenda estética mono-cultural basada en los problemas que provoca el compromiso transnacional"' (12-13).<sup>22</sup>

Como ha sido señalado, puesto que el término global ignora las relaciones de poder entre distintas geografías, no es mi deseo perpetuar pretensiones de globalidad en estudios que contemplan artistas de diversas nacionalidades. Sin embargo, es importante reconocer un cambio sustancial a partir de la década de 1980 en el mercado de trabajo que es el mundo del arte contemporáneo. Este cambio implica que, el hecho de que un artista nazca y crezca en un país, se eduque en otro y trabaje en un tercero, haciendo múltiples residencias para

---

<sup>21</sup> 'cultural and national borders both seemed to proliferate and fade away during the 1990s. Indeed, borders in themselves became a metaphor of contemporary cosmopolitan life [...] Authenticity and concern for national art culture was put up against contemporary internationalism' / 'modernization became equal to westernization'.

<sup>22</sup> 'Art critics and international exhibition commissioners' / 'predicted how *globalization effects* would homogenize and (or) broaden participation in an integrated *global artworld*' / 'not a world-cultural inventory but "a problem-based monocultural aesthetic agenda that elicits transnational engagement"'.

instituciones de distintas ciudades y exponiendo su obra en diversos puntos del globo, ha dejado de ser algo poco común. En ocasiones se habla de este fenómeno como el artista ‘nómada’ o ‘global’. Si bien esta idea del artista nómada es problemática, como veremos en mayor profundidad al analizar las obras de Hatoum y Neshat, lo que sí resulta evidente es que en la década 1990 acotar o agrupar a artistas en términos de nacionalidad resulta obsoleto.

Por tanto, como se ha elaborado en este apartado considero importante hacer hincapié en que agrupar a los artistas por nacionalidades, no solo desvirtuaría una realidad palpable como es su creciente movilidad, sino que implicaría también una estabilización de su identidad que conlleva inevitablemente una serie de decisiones arbitrarias. Si pensamos en el caso de Mona Hatoum, particularmente complejo por haber nacido en Líbano, hija de emigrantes palestinos, emigrada y asentada en Reino Unido donde vive y trabaja actualmente ¿En qué aspecto nos centraríamos para su categorización? ¿Su infancia en Líbano? ¿Su origen palestino? ¿Su nacionalidad inglesa? Y es que la identidad es, como veremos a lo largo del texto, una cuestión particularmente problemática y problematizada en el caso de las obras que nos atañen aquí, y desde luego no algo estable o definible. En el capítulo 3, al hablar de las lecturas en clave autobiográfica que de las obras de estos artistas se han realizado, veremos cómo el hecho de presentar la identidad de los artistas como algo estable, accesible y evidente tienen fuertes implicaciones. Asimismo, una agrupación que toma como criterio la identidad de los autores de las obras esconde una premisa que debe ser revisada; el entender la obra como símbolo del artista.

No será el lugar de nacimiento, formación o residencia de un artista lo que predomine como parámetro, si bien son factores a ser tenidos en cuenta, será más bien el contexto de producción y distribución de obras específicas en el marco de lo que vendré a llamar los circuitos del arte euroamericano (universidades, escuelas, museos, galerías, agrupaciones de artistas, editoriales y ferias en Europa Occidental y Norteamérica). A excepción de Flanagan, todos estos artistas han visto su obra expuesta en la Bienal de Venecia y la Mayoría en la Bienal del

Whitney Museum de Nueva York y todos ellos sin excepción han sido expuestos en alguno de los grandes museos como el MoMA, el Guggenheim Museum, la TATE Modern o también el Centre Georges Pompidou. Así, las obras aquí analizadas se agrupan, no sólo formal y temáticamente como contemporáneas, sino por formar parte y estar en diálogo con ciertos discursos que serán recogidos por los circuitos descritos. Es en este marco donde analizaré la creación de espacios de intimidad en las artes visuales, lo íntimo entendido como un concepto compartido por estas geografías en los años 1990 y cuyas connotaciones serán desarrolladas en el capítulo 5.

## 1.2. El siglo XX y la nueva exploración de lo personal

Si bien hemos visto que las artes visuales a menudo han ofrecido representaciones del autor y su mundo íntimo, elementos personales y domésticos, también se ha apuntado que estas temáticas se veían como propias de obras secundarias, nunca aceptadas al nivel de temas históricos o religiosos.<sup>23</sup> El trabajo de las historiadoras Linda Nochlin, Griselda Pollock, Rozsika Parker y Germanie Greer ha sido fundamental a la hora de explorar cómo aquellas obras personales e íntimas, a las que las mujeres artistas a menudo se veían limitadas por su propia condición social, eran asociadas al ámbito de lo femenino y vistas como pintura menor (*pequeñas* en formato y temática). Así, si esa temática femenina era menor, pintar ‘como un hombre’ era el mayor elogio que una artista pudiera recibir. Por tanto, como ha señalado De Diego en su elaborado estudio para desenterrar a las pintoras españolas del siglo XIX, las artistas con aspiraciones profesionales tratarán de adaptarse a un canon masculino y que ‘no se trasluzca su feminidad, de

---

<sup>23</sup> Véase Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (Londres: Pandora, 1981) y Estrella de Diego, *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX: cuatrocientas olvidadas y alguna más* (Madrid: Cátedra, 1987).

que no se descubra que detrás de ese nombre femenino hay una mujer producto de la sociedad (excesivo sentimentalismo, excesiva autocomplacencia, excesiva autobiografía)’ (1987: 24).

Esa estrategia de adaptación por parte de las artistas que, como destaca la historiadora del arte Marsha Meskimmon (1996) también tendrá lugar en la primera mitad del siglo XX, se verá rechazada por las prácticas artísticas ligadas a los movimientos de liberación de la mujer de los años 1960 y 1970. No será hasta este momento cuando surja una búsqueda intencionada y explícita de revelación de lo personal que transgreda los límites del tabú, por un lado, y de lo que es considerando como un contenido relevante para las artes visuales, por otro. El reconocimiento de lo ‘personal’ como tema o material aceptable para las artes visuales vendrá por tanto impulsado por un imperativo político de la mano de las prácticas del Movimiento Artístico Feminista (o los movimientos artísticos feministas de los años 1960 y 1970).<sup>24</sup>

Los movimientos artísticos feministas se desarrollarán en el marco de los Movimientos de Liberación de la Mujer en la Europa Occidental y Norteamérica de los años 1960 y 1970 como parte de un momento de progreso marcado por la mejora y el desarrollo social así como por la búsqueda de libertad individual. Gran Bretaña y otros países europeos avanzarán los últimos pasos hacia la descolonización de África con la independencia de treinta y dos países. En Estados Unidos y en varios países europeos aparecerán con fuerza otros movimientos de liberación en defensa de los Derechos Civiles, de los Derechos Homosexuales, de minorías étnicas, así como movimientos contra la Guerra de Vietnam y movimientos contraculturales. En casos como el de España, donde la libertad social estaba fuertemente limitada por la dictadura franquista, también se

---

<sup>24</sup> Para un caso de estudio centrado en el uso de material personal en las décadas de 1960 y 1970 en California véase Diana Burgess Fuller y Daniela Salvioni *Art, Women, California 1950-200: Parallels and Intersections* (Berkeley; Oxford University of California Press, 2002).

considerará, dentro de ese estrecho margen, una época de cierto aperturismo. Este contexto histórico será fundamental para entender los procesos ideológicos y conceptuales que tendrán lugar en estos años. Como ha señalado Meskimmon, movimientos como las revueltas estudiantiles y obreras de ‘Mayo del 68’ en Francia pondrán en entredicho la concepción de la Historia como un ámbito público marcado por las acciones de grandes hombres (1996: 75). Así, esta época convulsa y de emocionantes cambios políticos y sociales verá también un periodo de ebullición crítica con intenciones revisionistas en las disciplinas humanistas.

### 1.2.1. Reflejos y máscaras

Con el despliegue de lo que se ha llamado postmodernidad veremos cómo muchas de las estructuras conceptuales que se consideraban estables empiezan a tambalearse: la coherencia y unicidad del ‘Yo’ cartesiano será cuestionada, así como la estabilidad del autor, la objetividad de los medios documentales, la idea de autenticidad misma, la capacidad de narrarse o de representarse a uno mismo o las fronteras entre lo privado y lo público.<sup>25</sup> Amelia Jones (1999) considera esa dislocación o descentralización del ‘Yo’ Cartesiano que sustentaba el pensamiento de la Modernidad la clave del cambio que introduce la postmodernidad. Jones habla de una explosión discursiva que, en sus diferentes versiones, comparte un carácter antiesencialista que critica toda noción unitaria, originaria e integral del yo que se encontraba como centro de la metafísica occidental. La idea de subjetividad, con sus procesos de formación inconscientes, será explorada por el psicoanálisis, cuyas ideas tendrán gran influencia en las artes visuales por dar

---

<sup>25</sup> El concepto de postmodernidad es descrito por Charlotte Bydler: ‘Lo post-moderno no se refiere simplemente al periodo histórico posterior a la modernidad. Sería más correcto decir que implica la preocupación con los efectos del modernismo y la modernidad’ [‘The post-modern does not simply refer to the historical period after modernism. It would be more correct to say that it signifies a preoccupation with the effects of modernity and modernism’] en *The Global Art World, Inc.: The Globalization of Contemporary Art* (Uppsala Uppsala universitet, 2004: 220).



unos años antes por la psicoanalista inglesa Joan Rivière, a la que Lacan no cita y solo se refiere de manera ambigua.

En su artículo ‘Womanliness as Masquerade’ (1929), Rivière analiza la idea de feminidad como disfraz o personaje adoptado por ciertas mujeres como defensa psicológica para ocultar la falta, y el deseo, de poseer autoridad masculina. Esta compleja concepción de la mascarada será clave para un debate que, no sólo desestabilizará la idea de ‘Yo’, sino que romperá con ideas esencialistas y naturalistas respecto a la separación de los géneros. Es a partir de la publicación en 1990 del libro de Judith Butler (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, con su articulación de la noción de los géneros como performativos, cuando ese debate que propone entender el género como un conjunto de características que se adquieren o adoptan, tomará mayor fuerza.

Muchos teóricos postmodernos consideraron que la idea de la mascarada era una estrategia importante para subvertir ese concepto totalitario del ‘Yo’, una manera de exponer su mutabilidad y su construcción social y cultural. En este sentido podemos destacar la obra del filósofo, sociólogo y teórico literario Jean-Francois Lyotard, una de las figuras más críticas e iconoclastas de la postmodernidad. Tras la desconstrucción de la relación entre significante y significado en su libro *Discours, figure*, Lyotard publicará una serie de libros en los que pone en cuestión las estructuras y dispositivos que él considera están en la base de la sociedad occidental. En conversación con el filósofo Jean-Loup Thébaud, Lyotard expone cómo lo importante de los juegos y las mascararas es

‘la conciencia de que la relación entre el nombre propio y el cuerpo no es inmutable. Esto se opone a la noción de un sujeto idéntico a sí mismo en el transcurso de la peripecia de su historia. No hay ningún sujeto ya que él/ella cambia de



cuerpos, y al cambiar de cuerpos, él/ella , por supuesto, cambia pasiones así como funciones' (1979: 40).<sup>28</sup>

Las ideas que plantean el yo y el género como una mascarada, como algo cambiante y performativo, serán enormemente productivas, como veremos, cuando pasen a ser interpretadas y exploradas en las artes visuales.

La figura del autor / artista creador tampoco quedará incólume. En 1967 Roland Barthes rechazará la idea del 'autor' como productor de significados con su artículo 'La muerte del autor', al cual responderá en 1969 Michel Foucault con su artículo '¿Qué es un Autor?' iniciándose así una controversia que durará hasta nuestros días.<sup>29</sup> Estos análisis que abogan por la fluidez e indeterminabilidad del yo y la presentación de la identidad y los roles sociales como estructuras construidas, no pasarán desapercibidas a los artistas de la segunda mitad del siglo XX. En las artes visuales la autorrepresentación y la articulación de la experiencia personal serán entendidas como un terreno fértil para estos debates.

A lo largo del siglo XX, y particularmente en su segunda mitad, muchos artistas exploraron la máscara, el disfraz y el travestismo, representándose como 'otros' a través de la imitación o suplantación de personajes ficticios. Estos personajes en ocasiones no iban más allá de la preparación de una instantánea, pero otras veces tomaban las dimensiones de alter-ego con vida propia. Convertirse en 'otro' como estrategia para trastocar el esencialismo de las concepciones de identidad fue memorablemente llevado a cabo por el artista Marcel Duchamp con su conocido alter-ego femenino 'Rose Sélavy'. Los autorretratos fotográficos de la Condesa de Castiglione, Adolph de Meyer o Florence Henri son también ejemplos tempranos en los que el artista explora el

---

<sup>28</sup> 'the awareness that the relation between the proper name and the body is not an immutable one. This bars the way to the very notion of a subject identical to itself through the peripetia of its history. There is no subject because s/he changes bodies, and by changing bodies, s/he, of course, changes passions as well as functions.'

<sup>29</sup> Véase apartado 4.1.

sujeto como performativo, mutable en sus distintas vestimentas y escenificaciones.

Como recuerda Amelia Jones, si todo retrato promete mostrar un sujeto, cuando ese sujeto es el autor mismo, esa promesa de un acceso ‘real’ se convierte en uno de los motivos centrales de la atracción que provocan este tipo de imágenes.<sup>30</sup> A pesar de que estas imágenes performativas siguen siendo autorretratos en tanto que presentan la imagen de aquel que es el responsable de la escenificación y composición de la imagen (aunque no siempre de *disparar* el dispositivo fotográfico), su exageración de esa dimensión performativa del yo y su carácter abierto, que pone el peso en el espectador como productor de significado, encierra un importante cambio en la práctica autorretratística (Jones 2008). Esa subversión de la idea del autorretrato como vía de acceso al sujeto del artista está presente en la obra de Andy Warhol (véase De Diego 1999) y dará lugar a una estrategia recurrente en las décadas posteriores como muestra la exposición ‘Masquerade: Representation and the self in contemporary art’ (M. o. C. Art. Sydney, 23 March-21 May 2006) o las obras de reconocidos artistas como el japonés Yasumasa Morimura, el italiano Maurizio Cattelan o el americano Matthew Barney, entre otros.

Por otra parte, estas cuestiones fueron abordadas con particular fuerza por los movimientos artísticos feministas. Algunas artistas utilizarán la mascarada como estrategia para trastocar la mirada masculina dominante y explorar la feminidad y los roles de género como construcciones culturales. Los extraños autorretratos de Claude Cahun son un prematuro ejemplo de este tipo de exploraciones, lo cual explica la visibilidad que ganará a partir de la década de los 1970. En *i.o.u. (self-*

---

<sup>30</sup> La problemática de entender las imágenes autorrepresentativas y autobiográficas como una manera de tener un acceso ‘real’ a la subjetividad del artista es una de las cuestiones centrales a este tipo de obras y que será planteada desde varias perspectivas en los capítulos siguientes, con particular hincapié en los apartados 3.3. y 4.2.

*pride*) (véase figura 3) de 1929-30, por ejemplo, las múltiples caras travestidas y maquilladas de Cahun aparecen recortadas, superpuestas y rodeadas por la frase ‘en esta mascara otra máscara. No terminé de levantar todas estas caras’, como si la artista ensayase visualmente lo que Riviere propuso en su texto.<sup>31</sup> Tras varias décadas de experimentación en este campo, los tempranos ejemplos de fotografías y collages de Cahun resultan de gran actualidad y fuerzan a la mirada contemporánea.

Bajo el impacto de las corrientes feministas, que discutiré a continuación, el ejemplo más repetido de mascarada lo constituyen las famosas series fotográficas que Cindy Sherman realiza en los años 1970, *Film Stills* (véase figura 4). En estas fotografías, que recuerdan los encuadres cinematográficos de las películas clásicas de Hollywood, Sherman altera su propia imagen para adaptarse, con cierta ironía, a los clichés de los roles femeninos. En esta línea encontramos artistas como Suzy Lake que, en colaboración con Bill Jones, se retrata como la protagonista de un famoso secuestro en *Suzy Lake as Patty Hearts*; o la artista francesa Orlan, con sus polémicas intervenciones quirúrgicas; los retratos de la artista británica Gillian Wearing que altera su imagen para parecerse a diferentes miembros de su familia o los retratos múltiples de la artista japonesa Tomoko Sawada que juega con la repetición de su propia imagen para crear grupos que desafían la percepción occidental de los asiáticos como indiferenciada.

Estas obras que centran la atención en la autoimagen a menudo juegan a trasgredir los límites entre lo privado y lo público, en esa libertad que otorga el saberse otro. No obstante, estas estrategias, si bien ligadas a la exploración de un ‘yo’, se mantienen en la superficie de la imagen. Más relevante, para entender las obras que serán analizadas en el capítulo cuatro, es recordar aquellas prácticas que utilizan la mascarada, la suplantación y la representación de personajes para ‘vivir la vida de’ y ‘narrar la vida de’. A finales de los años 1960 y a lo largo de la

---

<sup>31</sup> ‘sous ce masque, un autre masque. Je n’en finirai pas de soulever tous ses visages’.

década de 1970 algunas de las artistas más destacadas del Movimiento Artístico Feminista fueron mas allá de la imagen estática para, a través del vídeo y la *performance*, jugar en el límite entre realidad y ficción que como veremos planteará un gran desafío a la idea de autobiografía.

Cuatro ejemplos que querría destacar aquí por el complejo desarrollo de sus personajes son las obras de Eleanor Antin, Lynn Hershman, Jackie Apple y Adrian Piper. Desde 1972 Antin creó y puso en acción las elaboradas vidas de tres personajes: un personaje masculino *The King*, un personaje femenino *The Nurse* y una figura artística, la bailarina negra *Eleonora Antinova* (véase figura 5). Estas *performance* fueron complementadas y cuidadosamente documentadas a través de fotografías y memorias escritas. Lynn Hershman realizó una *performance* de cuatro años de su personaje ficticio ‘Roberta Breitmore’ y su doble: ‘Roberta Multiples.’ Hershman describe la construcción de su personaje como ‘una *performance* privada sobre la construcción de un personaje de ficción que existía en tiempo real. Los antecedentes de Roberta, incluyendo su educación y los traumas de su primera infancia, fueron compuestos a partir de los datos acumulados de estereotipos psicológicos. Su historia simulada guió su comportamiento y decisiones’ (en C. Butler 2007: 244).<sup>32</sup> Jacki Apple creó un personaje ficticio, Claudia, que fue suplantado luego por varias personas mientras que Piper construyó un alter-ego, *The Mythic Being* (1973-76), a partir de textos escritos en su diario que seleccionaba según un patrón aritmético relacionado con la fecha en la que había sido escrito.

Otras muchas artistas adoptarán esta estrategia en algún punto de su carrera: Annette Messenger creó dos personajes ‘Annette Messenger Collectionneuse’ y

---

<sup>32</sup> ‘a private performance about the construction of a fictional person who existed in real time. Roberta’s background, including her education and early childhood traumas, was composited from accumulated stereotyped psychological data. Her simulated history guided her behaviour and choices’.

‘Annette Messenger Artiste’ con las que evocaba y parodiaba dicotomías como razón y pasión, cultura y naturaleza o mujer y hombre. También cabe recordar a Linda Montano con su personaje *Chicken Woman* (1972) o Joan Jonas que en su *performance* y vídeo de 1972 *Organic Honey* adopta las características femeninas que le son más extrañas. Asimismo, en ocasiones la *performance* y documentación en torno a algunos de estos personajes iba mas allá de los ambientes artísticos entrando a formar parte de ámbitos públicos, cotidianos, que normalmente no estarían relacionados con el arte. Tal es el caso de Piper, por ejemplo, que publicaba anuncios en el *Village Voice* en nombre de sus alter-egos.<sup>33</sup>

Los proyectos de todas estas artistas se han entendido también como una manera de resistir o problematizar la noción de autobiografía, de explorar la intimidad sin asumir todas las premisas del género. En 1976, una exposición con diversos artistas que trabajaban en estas prácticas fue titulada *Autobiographical Fantasies* como señal de ese doble aspecto, por un lado ficcional y por otro relacionado con lo personal y lo íntimo.<sup>34</sup> En referencia a las prácticas artísticas que continuaron esta línea, resaltando la borrosa frontera entre realidad y ficción, Joost de Bloois ha aplicado el término literario ‘autoficción’ a las artes visuales.<sup>35</sup> El concepto de ‘autoficción’ fue acuñado a finales de 1970 por el teórico de la

---

<sup>33</sup> Para más información sobre estas artistas véase el catálogo de la exposición *Wack!: Art and the Feminist Revolution*, Cornelia Butler (ed.) Los Ángeles Museum of Contemporary Art, Cambridge (Massachusetts: The MIT Press, 2007).

<sup>34</sup> La exposición *Autobiographical Fantasies* tuvo lugar en el Los Angeles Institute for Contemporary Art entre enero y febrero de 1976.

<sup>35</sup> Vicent Colonna ha considerado que la metalepsis –una figura retórica según la cual se hace referencia a algo a través de otra cosa– es una de las estrategias principales de la autoficción por la constante intrusión de un narrador que es a un tiempo el autor y un personaje ficticio. Véase Vicent Colonna, *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, citado en *Wack!: Art and the Feminist Revolution* Cornelia Butler (ed.) Los Ángeles Museum of Contemporary Art, Cambridge (Massachusetts: The MIT Press, 2007).

literatura Serge Doubrovsky, en referencia a un tipo de escritura en la que el autor presenta la historia de su vida a través de la exploración de la ficción. Como ha afirmado De Bloois, la aplicación de este término literario a las artes visuales no supone una transición fácil. Sin embargo es útil a la hora de sacar a la luz una serie de temas comunes entre ambas prácticas.

La autoficción visual y literaria permite exponer los múltiples problemas de la autobiografía entendida de manera tradicional, al tiempo que presentar una visión auto-crítica por medio de la deformación y la exageración de ciertas características. Por otra parte, De Bloois ha argumentado que la autoficción no sólo permite la crítica, sino que también representa ‘un replanteamiento de las funciones, usos y formas de la “crítica” dentro del arte contemporáneo’ (2007: n. pag).<sup>36</sup> Tales posibilidades críticas han hecho de la autoficción una estrategia importante y atractiva para muchos artistas.

La creación y personificación de alter-egos será por tanto una estrategia que continuará teniendo relevancia y una enorme presencia en la década de 1990 con personajes como el judío ortodoxo ‘Marcus Fisher’ por parte de la artista Oreet Ashery o la estudiante de arte que Alex Bag crea en su vídeo *Fall’95*. El ejemplo más conocido y que será analizado en este corpus, vendrá de la mano de Sophie Calle con personajes como ‘María’ y ‘Sophie Calle’ en *Double Game*. También cabe resaltar a la artista australiana Tracey Moffatt que se traviste como diversos personajes famosos en *Under the Sign of Scorpio* (2005).

Sin embargo, lo fundamental de este tipo de prácticas para el análisis que aquí nos ocupa, no es la mascarada como estrategia en sí, ni su continuidad en las prácticas artísticas posteriores. Lo relevante de estas estrategias es que produjeron los primeros ejemplos de un nuevo tipo de autorretrato subversivo dentro de las convenciones estructuradas en torno al ‘Yo’ cartesiano y de este modo hicieron

---

<sup>36</sup> ‘a rethinking of the function, uses and forms of ‘critique’ within contemporary art.’

posible las experimentaciones posteriores. Como veremos a continuación, los movimientos artísticos feministas que desde finales de los años 1960 hasta principios de 1980 tendrán lugar en Europa Occidental y Norteamérica desarrollarán algunas de las estrategias más importantes para la línea que aquí nos ocupa, pues su desestabilización del sujeto como protagonista y autor de la obra, su cuestionamiento de la referencialidad y su exploración de lo personal como político, harán aceptable para el arte la utilización de un material íntimo que irá mas allá de la representación de la imagen propia.

### 1.2.2. Lo personal es político

En ese marco revisionista repleto de estrategias subversivas que serán las últimas décadas de los 1960, 1970 y 1980, surge también la exploración de las implicaciones socio-políticas y culturales que se esconden tras comportamientos y maneras de experimentar el mundo percibidas como individuales, así como el desafío de los límites de lo privado –noción que relegaba a las mujeres a la esfera doméstica y las excluía de su identificación como figuras ‘públicas’. El reconocimiento del valor político de aquello considerado como personal vino, por tanto, fuertemente ligado a las inquietudes políticas de los movimientos feministas o de liberación de la mujer.

La historiografía contemporánea en torno a la producción de las mujeres artistas del siglo XX, a menudo entiende la politización de lo personal como el motivo central para sus repetidas exploraciones de la representación del yo y su mundo íntimo por parte de aquellas artistas. Así, la recurrencia de ese tipo de temas en las artes visuales se entenderá como la materialización de una serie de reflexiones y discusiones feministas que en esos años impregnan un panorama teórico en distintos campos humanistas. La evidencia histórica de este fenómeno y su importancia en las artes visuales será indiscutible. Sin embargo, como han señalado Sidonie Smith y Julia Watson en su introducción a *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance* (2002) las intenciones políticas de estos movimientos no deben reducir la discusión en torno a ‘lo autobiográfico’ en las

artes visuales a cuestiones de género. El papel privilegiado que la utilización de material autobiográfico otorga a la obra de cara a su visibilización pública, su capacidad política y su potencial para implicar al espectador irán más allá de los debates específicos de los movimientos feministas para convertirse en una herramienta atractiva para artistas con muy variadas inquietudes e intenciones. No obstante, esto no ha de minar la importancia de presentar aquí una breve recapitulación de las prácticas feministas.

La artista y teórica Catherine Elwes señala un aspecto fundamental en las implicaciones que el debate y las actividades de los movimientos artísticos feministas tuvieron en las transformaciones de las prácticas artísticas, y en cómo a través de grupos de concienciación se instó a las participantes a dejar de percibir lo personal como algo relegado al mundo privado de lo doméstico para elevarlo al nivel de ‘importancia objetiva’ (1997: 24).<sup>37</sup> Lo personal se convertía de este modo en un material aceptable para la creación artística. Los grupos de concienciación (formados fundamentalmente por mujeres blancas de clase media) buscaron provocar una reflexión metódica sobre las estructuras que condicionan la experiencia personal bajo el ya emblemático slogan ‘lo personal es político.’<sup>38</sup> Este potente enunciado tuvo un fuerte impacto en las artes visuales. Su origen se ha visto ligado al artículo que en 1969 publicó Carol Hanisch en *Notes from the Second Year: Women’s Liberation*, a pesar de que, como señala la propia Hanisch, las ideas que en él se exponen no son propias, sino que forman parte de los

---

<sup>37</sup> ‘objective significance’

<sup>38</sup> Witney Chadwick recuerda cómo durante la década de 1970 fueron fundamentalmente mujeres blancas y de clase media las que organizaron grupos de concienciación para compartir sus experiencias personales bajo el lema de ‘lo personal es político’. Véase Chadwick ‘Reflecting on History as Histories in *Art, Women, California 1950-2000: parallels and intersections* (S. J. M. o. Art. Berkeley ; Oxford University of California Press: 19-42).



debates y el ambiente que se vivía dentro de los movimientos que despuntaron en distintas ciudades estadounidenses y europeas.<sup>39</sup>

De este modo, muchas mujeres artistas rompieron con las normas establecidas por el formalismo y, como ha señalado Daniela Salvioni, desarrollaron nuevos estilos, estrategias y metas que ponían sus experiencias personales en el centro de la obra. Para ello evocaban convenciones narrativas, incorporaban elementos de la cultura popular regional y elementos de artesanía. También hicieron un uso crítico de los soportes e imágenes preexistentes adoptando a su vez nuevas fórmulas en las que el cuerpo jugará un papel importante. Por último sacaron sus propuestas artísticas a las calles, implicándolas en el activismo del movimiento y convirtiendo así la invasión del espacio público en una estrategia importante para la práctica artística (véase Burgess Fuller and Salvioni 2002: 5). Todas estas vías abiertas por los artistas que formaron parte o estuvieron en contacto con los movimientos artísticos feministas anticiparán y sentarán gran parte de la base de lo que hasta nuestros días será entendido como arte contemporáneo.

Lucy Lippard, en conversación con Suzanne Lacy, recordará cómo la idea de “lo personal es político” y “lo político es personal” fue una discusión que sacudió el panorama artístico del momento.<sup>40</sup> Frente a las críticas y la

---

<sup>39</sup> Carol Hanisch era una activista importante dentro del Movimiento de Liberación de la mujer en Estados Unidos. Como ella misma señala en la introducción que a este artículo hace en 2006, no fue ella quien le dio este título. El título que ella le había dado fue ‘Some Thoughts in response to Dottie’s Thoughts on Women’s Liberation movement’, unas notas en las que reflexionaba sobre su experiencia con los grupos de concienciación del ‘Movimiento de Liberación de la Mujer’, escritas con el fin de rechazar la idea de que estos grupos eran una especie de ‘terapias personales’ en lugar de discusiones con alto contenido político. El título que se convirtió en un repetido slogan, parece haber sido una decisión de las editoras Shulie Firestone y Anne Koedt haciendo eco de las ideas que existían en el movimiento.

<sup>40</sup> “the personal is political” and “the political is personal”

diversificación de prácticas que surgieron en torno a esta idea, que como veremos a continuación en la década de los 1980 se percibe como desvirtuada, Lippard recuerda que:

En los primeros tiempos del movimiento artístico feminista, cuando estábamos hablando de que lo personal es político, decíamos que todo lo que hacemos —desde cómo nos ponemos los calcetines a cómo lavamos los platos, y ¿por qué estamos lavando el platos?— debe ser visto como político, es decir, se le ha de conceder importancia política ya que la experiencia vivida es la tierra en la que toda la política se nutre (2010: 153).<sup>41</sup>

### *Womanhouse*

Un caso paradigmático en la consecución de estas ideas y métodos, y que ofrece prueba indiscutible de cómo las sesiones de los grupos de concienciación informaron la práctica artística y su asimilación del material autobiográfico, fue el primer programa de arte feminista, ‘The Feminist Art Program’ (FAP) del California Institute of the Arts (State University, Fresno).<sup>42</sup> El FAP fue fundado en 1970 por Judy Chicago y Miriam Schapiro y en él se adoptaron las técnicas de los grupos de concienciación para explorar, junto a sus alumnas, sus experiencias personales, no como medio de desahogo o fraternización, sino como un ejercicio

---

<sup>41</sup> ‘In the early days of the feminist art movement, when we were talking about the personal is political, we were saying everything we do —from how we put our socks on to how we wash the dishes and why are we washing the dishes?— should be seen as political, in other words, given political importance because lived experience is the ground from which all politics come’

<sup>42</sup> Los métodos de la FAP tendrán un gran impacto a la hora de fomentar un arte crítico y comprometido con causas políticas, sin embargo veremos también que se vio sujeto a múltiples críticas, acusado en ocasiones de separatismo y manipulación (ver Otis College Woman’s Building History Videos [www.otis.edu](http://www.otis.edu)).

sistemático para la búsqueda de temas y materiales con implicaciones políticas que sirviesen de inspiración a su práctica artística. Faith Wilding, una de las estudiantes del programa, recuerda cómo:

‘Durante las primeras seis semanas nos reunimos en casa las unas de las otras para hacer sesiones de toma de conciencia, lectura, discusión y para compartir nuestras primeras piezas artísticas. Una vez, después de una emotiva sesión de toma de conciencia sobre el acoso en la calle, Chicago sugirió que hiciésemos una pieza en respuesta’ (citado en Heddon 2008: 22).<sup>43</sup>

Como resultado de la actividad de uno de estos grupos la propia Wilding presentará en 1971 una *performance* en la que hace la narración de una vida, que podría ser la suya o la de tantas otras mujeres, como una larga espera:

‘Esperando ... esperando ... esperando / Esperando a que alguien entre / Esperando a que alguien me coja / Esperando a que alguien me abrace / Esperando a que alguien me alimente [...] / ... Esperando a ser una chica mayor / Esperando a usar un sostén [...] / Esperando a que mis espinillas desaparezcan / Esperando para pintarme los labios, llevar tacones altos y medias [...] / ... Esperando a que él vuelva a casa, para llenar mi tiempo ... / Esperando a mi bebé por venir [...] / Esperando para la realización ... [...] / Esperando a la lucha para acabar ... / Esperando ...’  
(Fragmento reproducido en Reckitt and Phelan 2001: 86)<sup>44</sup>

<sup>43</sup> ‘During the first six weeks we met in each other’s houses for consciousness-raising, reading, discussion, and sharing our first art pieces. Once, after an emotional consciousness-raising session about street harassment, Chicago suggested we make a piece in response’

<sup>44</sup> ‘Waiting... waiting ... waiting / Waiting for someone to come in / Waiting for someone to pick me up / Waiting for someone to hold me / Waiting for someone to feed me [...] / ...Waiting to be a big girl / Waiting to wear a bra [...] / Waiting for my pimples to go away / Waiting to wear

Esta obra, como tantas otras en el ámbito de la FAP ha sido extensamente estudiada y documentada y, por tanto, este estudio de caso, con la especificidad que su localización en la costa oeste americana en los años 1970 le confiere, ofrece un panorama rico para observar algunas de las estrategias, materiales y medios que se estarán dando también en otras localizaciones en estos mismos años. Su impacto posibilitará el desarrollo de las prácticas artísticas que en la década de los 1990 hacen uso de material autobiográfico.

De este modo, la temática personal en la producción artística será entendida por las artistas de la FAP como un medio para diluir los límites entre lo individual y lo colectivo, un gesto subversivo de por sí pues, como hemos visto, lo personal nunca había sido un objeto central para las artes visuales y, desde luego, su exploración nunca se había entendido como reflexión social, menos aún cuando aparece ligado al ámbito privado femenino y doméstico. En 1972 la propia Miriam Schapiro señala hasta qué punto las obras realizadas en el marco del FAP eran rompedoras ya que en el mundo del arte occidental parecía haber:

interesantes leyes no escritas sobre lo que se considera material adecuado para la creación artística. El contenido de nuestra primer proyecto de clase, Womanhouse, invirtió estas leyes. Lo que antes era considerado trivial fue elevado al nivel de creación artística seria: muñecos, almohadas, cosméticos, compresas, medias de seda, ropa interior, juguetes de niños, lavabos, tostadoras, sartenes, manijas de las puertas de una nevera, gorros de ducha, edredones y sábanas manchadas (269).<sup>45</sup>

---

lipstick, to wear high heels and stockings [...]...Waiting for him to come home, to fill my time...Waiting for my baby to come [...] / Waiting for fulfilment... / [...] Waiting for the struggle to end... /Waiting ...'

<sup>45</sup> 'some interesting unwritten laws about what is considered appropriate subject matter for art making. The content of our first class project Womanhouse reversed these laws. What formerly

Con esta afirmación Schapiro pone de relieve uno de los efectos más radicales y patentes de los movimientos feministas en las artes visuales y que será fundamental para posibilitar que artistas como Mona Hatoum, Shirin Neshat, Félix González-Torres, Bob Flanagan, Tracey Emin, Louise Bourgeois o Sophie Calle puedan permitirse, dos décadas después, presentar en espacios museísticos establecidos obras que hacen referencia a sus experiencias de enfermedad, desengaño, migración, rechazo o pérdida a través de imágenes, textos, grabaciones de voz y materiales recolectados. Esto es, las prácticas artísticas desarrolladas en el marco de los movimientos de liberación de la mujer tuvieron un indiscutible impacto en el panorama artístico euroamericano: el convertir lo personal en un contenido aceptable para la exploración artística, no sólo como fuente de investigación teórica sino también como lugar de referencia para la búsqueda de nuevos medios y materiales.

El proyecto al que se refiere Schapiro, el más importante de aquellos que fueron desarrollados en el marco de la FAP y en el que, por tanto, merece la pena detenerse un momento, es la *Womanhouse*. Un espacio de colaboración creado para experimentar con obras que girasen en torno al ámbito doméstico y las vidas que en ellos se desarrollaban y que, a manos de las veintitrés mujeres que integraban la FAP y bajo la dirección de Judy Chicago y Miriam Schapiro, tomó forma en una mansión situada en una calle residencial de Hollywood. Durante seis semanas en 1972 instalaciones y *performances* invadieron las diecisiete habitaciones del número 553 de Mariposa Avenue en Los Angeles, abierta al público durante un mes entre enero y febrero de ese mismo año, para ser luego demolida por el ayuntamiento. La *Womanhouse* fue, por tanto, un importante proyecto colaborativo en el que las alumnas del FAP transformaron el espacio en

---

was considered trivial was heightened to the level of serious art-making: dolls, pillows, cosmetics, sanitary napkins, silk stockings, underwear, children's toys, washbasins, toasters, frying pans, refrigerator door handles, shower caps, quilts, and stain bedspreads.'

una gran instalación artística donde la tradicional tarea femenina de construcción del espacio interno del hogar pasaba a formar parte de un ejercicio intelectual y artístico. Así, la *Womanhouse* fue al tiempo un laboratorio de experimentación artística y un conjunto de ambientes que incidían en la experiencia del visitante.<sup>46</sup>

Judy Chicago en su libro autobiográfico *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist* describe detalladamente las instalaciones y *performances* que se llevaron a cabo para este proyecto.<sup>47</sup> Entre ellas cabe destacar el *Menstruation Bathroom* de Chicago, no sólo por la atención que recibió en su momento, sino por el papel esencial que juega como precedente de las obras que realizarán artistas de la década de los 1990 como Tracey Emin en *The History of Painting, Part I* (1999). En uno de los baños de la mansión de Mariposa Avenue, Chicago dispuso múltiples productos relacionados con la menstruación, algunos usados y otros por usar, pero todos ellos cubiertos por una limpiísima gasa desodorante que sin embargo dejaba entrever los restos de flujo menstrual. La visibilización de la menstruación se percibió como profundamente rompedora y aparecerá como un elemento recurrente en la producción de estos años. Ya en 1971 Chicago había presentado *Red Flag*, una fotolitografía en la que se representaba de cintura para abajo mientras tiraba de un tampón. Serán muchas las mujeres artistas que intentaron romper con la imagen negativa de la menstruación, como Judy Clark con su muestrario en papel de flujos de sangre *Menstruation* (1973), Judith Higginbottom y su vídeo *Water Into Wine* (1980) o Carolee Schneemann con su vídeo *Fresh Blood* (1983).

En esta línea cabe destacar las dos piezas que en 1979 realiza en Londres Catherine Elwes, entonces estudiante de la Slade School of Art: *Menstruation I*,

---

<sup>46</sup> Información recogida en el documental de Johanna Demetrakas *Womanhouse* (1974). En él puede verse la relación del público con las instalaciones (véase apéndice audiovisual).

<sup>47</sup> En la página web 'Whomanhouse Refugia', <http://womanhouse.refugia.net/> se recoge documentación de cada una de las obras que componían la *Womanhouse*.

donde la artista vestida de blanco y sentada sobre una sábana blanca circular dejaba que las telas se tintasen con el flujo menstrual mientras escribía y dibujaba; y en *Menstruation II* (véase figura 6), una *performance* de tres días coincidiendo con su ciclo, en la que Elwes se situaba en un cubículo blanco a modo de caja vitrina. En esta ocasión, mientras en su vestimenta iban apareciendo manchas de sangre, la artista respondía a las preguntas que pudiera hacerle el público, aquellos que pasaban por los pasillos de la escuela, escribiendo en las paredes y en el suelo. En esta segunda obra de Elwes encontramos dos elementos más frente a las de Chicago, Clark o Scheemann. El primero es la integración del texto en la obra de arte, un elemento que, como veremos, será fundamental en las prácticas autobiográficas de artistas como Sophie Calle, Mona Hatoum o Bob Flanagan. El segundo aspecto sería la interacción y comunicación con el público que deja de ser únicamente afectado por la obra (conmovido, escandalizado o presa de una sensación de rechazo), para ser un sujeto activo que incide en el desarrollo de la misma, como a menudo sucede en las obras de Félix González-Torres.

En la búsqueda de reapropiación y toma de conciencia del propio cuerpo y ligado al ámbito de lo tabú en la intimidad femenina, será fundamental también la cuestión de la sexualidad. Muchas artistas presentaron temas sexuales de manera explícita, como es el caso Mary Beth Edelson o el de Barbara Hammer en *Multiple Orgasm* (1976), un vídeo en el que a la imagen del interior de una cueva se superponen imágenes de la artista masturbándose. Asimismo, encontramos múltiples representaciones que pretendían revalorizar el órgano sexual femenino. Obras tempranas que utilizan este tipo de imaginería fueron *Cock and Cunt Play*, una obra teatral escrita por Chicago y representada por primera vez por Faith Wilding y Janice Lester en la *Womanhouse* y la película de Ann Severson *Near the Big Chakra* (1972). Estas obras formarían parte de lo que Chicago llamó ‘cunt art’, y cuya obra emblemática será su *The Dinner Party* (1974-79). El ‘cunt art’ constituyó una tendencia importante dentro del movimiento pues, como ha señalado Amelia Jones, ‘tomar aquello que es depreciado y valorarlo es una

estrategia poderosa’ (en Burgess Fuller and Salvioni 2002:169).<sup>48</sup> Este gesto audaz de poner ante los ojos del público aquello a lo que no se quiere mirar, será utilizado en la década de 1990 para desestigmatizar otras sexualidades marginales, como es el caso de las múltiples obras de Bob Flanagan que narran y exploran sus experiencias masoquistas, pero también para romper tabúes sociales, como demuestran las fotografías de Richard Bilingham en torno al alcoholismo de su padre.

Otros ejemplos relevantes que encontramos entre las instalaciones de la *Womanhouse* son *Linen Closet* de Sandy Orgel (véase figura 7) y *The Kitchen* con la instalación de *Eggs to Breast* que hizo Robin Weltsch (véase figura 8). Ambas instalaciones presentaban cierto carácter siniestro de recuerdos surrealistas, combinado al tiempo con el humor y la ironía, al representar a la mujer maniquí encerrada en el armario o unos huevos fritos que, al resbalar por la pared, se convierten en senos. La creación de espacios que combinan lo íntimo y lo familiar con un elemento inquietante, lo que el padre del psicoanálisis Sigmund Freud describió como ‘unheimlich’ (Freud 1979), será una estrategia clave que veremos con más detalle en el análisis de las obras de este corpus, como señala Julian Stallabrass en su libro *High Art Lite: British Art in the 1990s* (Stallabrass 1999), lo siniestro aparece como una característica repetida en el arte de los años 1990. Un segundo elemento, que será también característico de la producción artística de los movimientos feministas y que veremos en el análisis de las obras estudiadas, es el humor. La parodia y la ironía, con su desactivación de cierto elemento agresivo provocado con la visibilización del tabú y de cierto elemento anodino de aquello considerado irrelevante, han sido a menudo las estrategias discursivas más prácticas a la hora de presentar discursos críticos o subversivos. De nuevo, las obras del artista Bob Flanagan están llenas de humor e ironía al hablar de su enfermedad crónica (fibrosis quística) y su atracción por las experiencias sexuales masoquistas. Del mismo modo, las narraciones personales y

---

<sup>48</sup> ‘[t]aking that which is devaluated and valuing it is a powerful strategy.’



las fotografías de Sophie Calle a menudo esconden cierta auto-denostación y un distanciamiento irónico.

Como hemos visto, el proyecto de la *Womanhouse* es fundamental como punto de partida. En sus espacios se pusieron en práctica muchas de las estrategias que aparecerán repetidamente en las décadas posteriores: la visibilización, la revalorización de lo rechazado como tabú o irrelevante, el extrañamiento de lo familiar, la repetición, la participación del público, la ironía o la parodia etc. Para el presente estudio el proyecto de la *Womanhouse* será además particularmente interesante por la experimentación con nuevos soportes y materiales que se llevo a cabo en sus estancias. La exploración de lo personal como político es una cuestión que se desarrolló no sólo en el ámbito teórico a nivel de contenido, sino también, y de manera muy importante, a nivel técnico y de elección de materiales. En este sentido, las instalaciones de la *Womanhouse* supondrán un antecedente del uso de la instalación para la creación de *espacios de intimidad* que veremos con más detalle en los años 1990.

Los materiales y medios elegidos servirán para resaltar aspectos de la obra e incluso para reflexionar de manera crítica sobre la producción de las imágenes y las implicaciones del propio medio. Como señala la historiadora del arte Whitney Chadwick ‘las mujeres fusionarían, cada vez más, las cuestiones en torno a la propia identidad con actitudes hacia materiales y procesos’ (Burgess Fuller and Salvioni 2002: 25).<sup>49</sup> También la propia Chicago en *Through the flower: My Struggle as a Woman Artist* describe y reflexiona sobre la importancia de los materiales en su obra. Es en estos años cuando empieza a surgir el uso de la *performance*, el vídeo, la combinación de imagen y texto escrito, así como la adopción de objetos y otros materiales relacionados normalmente con el hogar y prácticas típicamente femeninas como es la cocina o la costura, por ejemplo. La

---

<sup>49</sup> ‘increasingly women would fuse issues of self-identity with new attitudes toward materials and process’

importancia de los materiales y el nuevo enfoque hacia soportes tradicionales será discutido en profundidad en el capítulo 5. Sin embargo, es importante hacer especial mención de *Post-Partum Document* (1973-79) (véase figura 9), una obra de la artista inglesa Mary Kelly que, por un lado, sirve de ejemplo del tipo de prácticas que se estaban desarrollando en paralelo al otro lado del océano y, por otro, epitomiza el estudio y exploración de aquellos materiales a los que la artista dota de todo el protagonismo en la construcción de la obra autobiográfica.

Concebida como una instalación en seis partes, *Post-Partum Document* es un trabajo basado en un proceso, la configuración de la relación madre-hijo, documentado a través de diversos objetos, gráficos y textos de significado personal y teórico. Aparte de su complejo significado teórico en el marco del debate feminista, analiza las implicaciones de la maternidad —al cual están ligadas las reacciones viscerales que produjo en su momento. *Post-Partum Document* no solo ofrece ejemplos de material personal recolectado, sino que los convierte en objetos de estudio en torno a los cuales gira toda la obra. Trozos de lana, los forros de pañales manchados, las conversaciones transcritas entre madre e hijo, los dibujos y las huellas de la mano del bebé en el yeso, objetos que el niño recoge y da a su madre, piedras grabadas con los primeros signos y escrituras del niño y los pedazos de una manta del bebé son los elementos a partir de los cuales Kelly traza gráficos, escribe y reflexiona sobre su experiencia de maternidad.

Como veremos en el análisis de obras como la de Emin o Flanagan la materialidad de los objetos, sus cualidades, disposiciones y connotaciones, serán fundamentales a la hora de construir un espacio de intimidad con el espectador. Sin embargo, no será la documentación visual y la materialidad de los objetos el único factor en la construcción de ese espacio. La narración, a través del texto escrito o de la voz grabada, será una vía importante para la construcción de la intimidad en obras como la de Flanagan, Hatoum o Calle. Antecedentes de esto, con una clara voz en primera persona, los encontramos en muchas de las obras de Laurie Anderson quien en *At the Shrink's* (1975), por ejemplo, crea una instalación en la que sobre una pequeña figura de yeso se proyecta su imagen

grabada en vídeo. La figurita, al aparecer así animada, narra la experiencia de la artista en sus visitas a una psicóloga. Para oír la historia el espectador ha de agacharse conformándose así a ese pequeño espacio en el que la artista narra su historia, de tú a tú. En otras, como en *Object/ Objection / Objectivity* (1973), Anderson combina fotografía y texto para narrar los comentarios obscenos que recibía en las calles de Nueva York. El uso de un lenguaje coloquial, detallado y descriptivo, proporciona una sensación de inmediatez, de falta de mediación, que juega con la idea de autenticidad. A pesar de que en su libro autobiográfico *Stories from the Nerve Bible: A Retrospective, 1972-1992* (1994) Anderson afirma haberse quedado sin historias que contar, veremos una continuidad en el carácter autorreferencial de su obra.

Otro ejemplo enormemente interesante de esa estrategia según la cual el texto clarifica la imagen y la imagen potencia el texto, es serie de los ‘Political self-portraits’ de la artista Adrian Piper. *Political Self-Portrait #1 (sex) Political Self-Portrait #2 (race) Political Self-Portraits #3 (class)* (1978-80) son tres obras en las que Piper superpone a su imagen fotográfica textos que narran de manera directa y coloquial alguna anécdota personal que plantea problemas a las diferenciaciones normativas de identidad. Piper, una artista de ascendencia afroamericana sin aparentes rasgos raciales, problematiza con su obra las diferencias raciales presupuestas en la sociedad norteamericana. En su caso, el uso de la imagen fotográfica en combinación con el texto es fundamental para exponer ese juego, reiterante en su experiencia de cómo es percibida por los otros, en el que la imagen visual y la información textual resultan en apariencia contradictorias.

Así, en este apartado dedicado a los artistas que exploraron nuevas posibilidades autorrepresentativas en las artes visuales de la segunda mitad del siglo XX, se han apuntado las estrategias más importantes que se sitúan como antecedentes de las obras de Mona Hatoum, Shirin Neshat, Bob Flanagan, Tracey Emin, Richard Billingham, Sophie Calle y Félix González-Torres. Hemos visto estrategias fundamentales como la utilización de objetos personales y materiales

domésticos, la introducción del texto o la voz grabada en la obra de arte, la búsqueda de participación del público y la ruptura de la posición de poder del espectador, así mismo hemos visto estrategias que cuestionan la referencialidad de la documentación autobiográfica, difuminando las fronteras entre la realidad y la ficción, el uso de la visibilización como camino para la revalorización de temas percibidos culturalmente como irrelevantes o tabúes, el uso de la ironía y el humor para la desactivación de ciertos discursos y la creación de espacios absurdos, inquietantes o siniestros para cuestionar nociones tradicionales en torno al hogar y la vida doméstica. Si bien es cierto que algunas de estas estrategias parecían ya apuntarse en obras vanguardistas de la primera mitad del siglo XX (recordemos las instalaciones surrealistas, por ejemplo) el desarrollo, exploración y uso político que de ellas se hace en la década de los 1960 y 1970 les concederá un nuevo atractivo para los artistas de las décadas posteriores.



Figura 1. Johannes Vermeer, *El arte de la pintura* (1666)



Figura 2. Gustave Courbet, *Le Désespéré* (1845)



Figura 3. Claude Cahun, *i.o.u. (self-pride)* (1929-30)





Figura 4. Cindy Sherman, *Film Stills* (serie realizada en los años 1970)



Figura 5. Eleanor Antin *The King*, *The Nurse* y *Eleonora Antinova* (performances desarrolladas en la década de 1970)

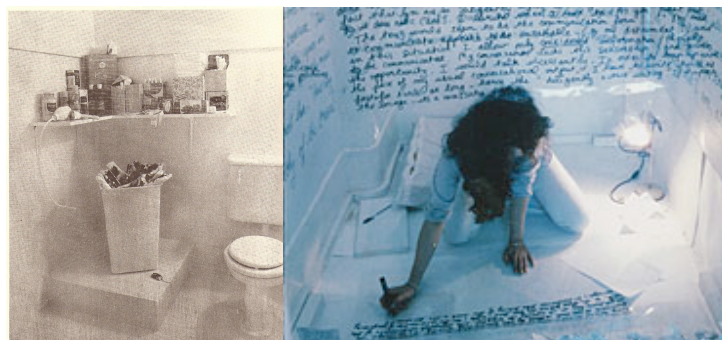


Figura 6. Catherine Elwes, *Menstruation II* (1979)





Figura 7. Sandy Orgel, *Linen Closet* (1972)



Figura 8. Robin Weltsch instalación de *Eggs to Breast*  
en *The Kitchen* (1972)



Figura 9. Mary Kelly, *Post-Partum Document* (1973-79)



# 2

## UN YOYÓ: EL VAIVÉN DEL USO DE MATERIAL AUTOBIOGRÁFICO EN EL ARTE DE LAS DÉCADAS DE 1970, 1980 Y 1990

Como señala el historiador del arte Camiel Van Winkel, los cambios que se produjeron en la primera mitad del siglo XX en el mundo del arte Occidental otorgaron un nuevo y central papel a las instituciones y mediadores culturales. La intervención de la crítica y la teoría, así como de galerías y museos, vino a ser entendida como indispensable para la experimentación del arte por parte del espectador. Van Winkel considera este fenómeno como parte de un proceso más amplio según el cual, en la era post-industrial, la primacía de la información produce un ambiente general que conlleva que ‘el desarrollo de la práctica artística desafíe nociones de autoría, obra, crítica y autonomía artística’(1993: 16).<sup>1</sup> De este modo, si en las páginas anteriores se ha presentado un recorrido por la evolución del autorretrato y las prácticas autorrepresentativas en las artes visuales, es importante completar esta imagen atendiendo ahora a cómo la crítica y teoría artística, así como las instituciones museísticas, responden a estos cambios.

---

<sup>1</sup> ‘[n]otions of authorship, oeuvre, criticality, and artistic autonomy were challenged by developments in artistic practice’

En el primer apartado se expondrá cómo al tiempo que se populariza en la práctica artística la exploración de lo personal, surge también un panorama crítico que lo censura y un ejercicio de revisión teórica. A continuación, veremos el panorama cultural con el que se abre la década de 1990 incidiendo en el creciente interés por la revelación de lo personal en diversos medios y formatos así como la atracción por el acceso a lo íntimo. En este contexto, como ya fue señalado en la introducción, se situarán las obras que configuran el corpus de esta Tesis en el marco de su primera presentación pública en un museo o galería no comercial en Europa y Norteamérica. La presentación de las obras, necesaria para entender las referencias que a éstas se harán en los próximos capítulos, será en este primer momento más descriptivo. No obstante, se irán señalando los rasgos fundamentales que las ligan a su identificación con lo autobiográfico.

## 2.1. Los años setenta y ochenta: la expansión de lo personal y la lucha contra el ensimismamiento

En 1968, momento de ebullición en el que muchas artistas feministas reclamaron la relevancia de la materialidad de los objetos y, sobre todo, la importancia política del cuerpo y su inclusión en la obra (con la publicación de *The Body Politic* en 1972), John Chandler y Lucy Lippard anunciarán ‘La desmaterialización del arte’.<sup>2</sup> Lippard describe este fenómeno como una ‘mitigación del énfasis en los aspectos materiales’ (1968: 31) que percibe en las obras producidas en ese momento o, como matiza años después, una tendencia a producir ‘obras en las que la idea es lo fundamental y las formas materiales son secundarias, ligeras, efímeras, baratas, sin pretensiones y / o “desmaterializadas”’ (Lippard 1997 : vii).<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Véase *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*, (University of Michigan Press, 2002).

<sup>3</sup> ‘deemphasis on material aspects’ / ‘work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or “dematerialized”’

En un artículo del mismo nombre publicado en febrero de 1968, Chandler y Lippard hablan de la existencia de un arte ‘ultra conceptual’ (1968: 31) que nace de dos vertientes: el arte como una idea y el arte como una acción. La desmaterialización del arte o su carácter conceptual será una propuesta aclamada por las corrientes principales del mercado y de la crítica artística en estos años. Sin embargo, es importante recordar que, al hablar de arte conceptual, Chandler y Lippard no pretendieron definir los parámetros de un movimiento sistemático, cerrado u organizado. Como la propia Lippard explica unos años después en su libro *Six Years...* (cuyo extensísimo título ya sugiere el problema),<sup>4</sup> en su artículo Chandler y Lippard pretendieron insinuar el mapa de un territorio complejo: ‘este libro trata de fenómenos que difieren ampliamente en un lapso de tiempo, no sobre un “movimiento”’; por tanto, su fin era el de presentar ‘la caótica red de ideas que, en América y el extranjero, entre 1966 y 1971, se encontraban en el aire’ (1997 : 5).<sup>5</sup> El término ha sido fuertemente desacreditado en revisiones posteriores y por ello la propia Lippard, que reconoce sus cortapisas, presenta una introducción fundamentalmente justificativa a su libro. No obstante, el término ‘arte conceptual’ seguirá en uso hasta nuestros días.

La noción de ‘arte conceptual’, generalmente planteada como una práctica artística en la que lo visual o material es de menor importancia frente al protagonismo de la idea, proceso o información presentada por la obra, ha sido el terreno de un rico debate y de importantes revisiones: muchas son las

---

<sup>4</sup> Cuyo título completo es *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some aesthetic boundaries: consisting of a biography into which are inserted fragmented text, art Works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minima, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones).*

<sup>5</sup> ‘this is a book about widely differing phenomena within a time span, not about a “movement,”’ / ‘the chaotic network of ideas in the air, in America and abroad, between 1966 and 1971.’

exposiciones y libros que han agrupado obras bajo este nombre, y muchos son también sus detractores.<sup>6</sup> Lejos de entrar aquí en el complejo debate en torno a las obras que pudieran designarse como conceptuales, lo que merece la pena extraer de esta discusión es la idea de que en las décadas de 1960 y 1970 habrá un ambiente general que promoverá ciertos cambios en las prácticas artísticas. Este ambiente, que favorecerá la visibilidad de aquellas obras que pongan el acento en la idea y el proceso, tendrá un impacto no sólo en el contenido temático o representativo de las obras, sino también en cuestiones formales.

El historiador del arte Toney Godffrey incidió en este fenómeno al identificar cuatro formas generales que adquieren importancia: la adopción del *readymade*, que se relaciona con la intervención, es decir, la presentación de imágenes textos o cosas inesperados en el marco de la galería o el museo así como la inclusión de obras artísticas en un contexto que normalmente no estaría designado para la exhibición de arte (vallas publicitarias, por ejemplo); la documentación, donde la obra como concepto o acción sólo puede ser presentada por medio de documentos como mapas, gráficos y sobre todo fotografías y vídeos; y, por último, la inclusión de la palabra escrita como estrategia para presentar la idea, investigación o propuesta que conforma la obra (Godfrey 1998: 7). Una primera etapa de lo que, años después, Rosalind Krauss describiría como nuestra 'condición post-medio' y claro antecedente de los medios y materiales que se ponen en práctica en las obras de Calle, Billingham, Emin, Flanagan, Hatoum, González-Torres y Neshat.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Muchos han sido los que han tratado de definir qué se entiende por arte conceptual: Tony Godfrey hace una definición clásica al señalar que es un arte no interesado por formas y materiales, si no por ideas y significados, por lo que no puede ser identificado en términos de soporte o estilo si no por la manera en la que pone en duda lo que es arte (1998: 4). Camiel Van Winkel intentará matizar la problemática entre la visualidad y la no visualidad o entre la materialidad y no materialidad planteándolo como un arte que da primacía a la información. Véase *During the Exhibition the Gallery Will Be Closed. Contemporary Art and the Paradoxes of Conceptualism* (Amsterdam: Valiz, 1993).

<sup>7</sup> Véase Rosalind Krauss, 'Two Moments from the Post-Medium Condition', *October*, /116 (2006), 55-62.

Como veremos con mayor detalle en el capítulo 5, Krauss incide en este fenómeno de la segunda mitad del siglo XX para señalar que en este momento los artistas consideraron agotados los medios tradicionales como la pintura y la escultura. En su lugar, los artistas empezarán a explorar nuevos soportes ligados a los desarrollos tecnológicos y de materiales industriales –vídeo, fotografía, texto, sonido y *readymades*. Una importante consecuencia de la experimentación con estos nuevos soportes, como apunta Krauss, será la amplia gama de posibilidades y combinaciones que elimina la necesidad de desarrollar una gran especialización técnica. Como veremos, esta es una característica común al corpus que aquí se presenta, pues todas las obras hacen uso de diversos medios o soportes (vídeos, objetos, fotografías, textos) .

Estas nuevas posibilidades serán fundamentales en el marco de la autorrepresentación, pues permitirán el desarrollo de obras complejas compuestas por múltiples elementos que introducirán en las artes visuales unas posibilidades narrativas hasta entonces impensables. Así, a mediados de los años 1970 se empezará a hablar de un arte personalista, un terreno vago y que, adoptando las técnicas adscritas al arte conceptual, incluye un sinfín de prácticas cuyo único nexo parece ser la presentación, narración o reflexión en torno a un sujeto –su imagen y sus reflexiones subjetivas o las representaciones de sus experiencias vividas– identificado con el autor de la obra. Ejemplos de esas prácticas, reconocidas a menudo como conceptuales pero asociadas también a lo autobiográfico y a lo personal, serían las obras de On Kawara, los oleos de *Date paintings* o las series de postales *I read, I met, I went, I got up I'm still alive*, o las obras de John Baldessari *Pencil Story* (véase figura 10) y *First Sexual Experience*, en las que narra su experiencia y relación con un objeto cotidiano y su primer encuentro sexual respectivamente.

Las corrientes principales de crítica artística pronto darán cuenta de este tipo de obras que reconocen como una nueva tendencia, puesto que la producción



feminista coetánea será a menudo ignorada. Cabe destacar el artículo que en 1974 escribe James Collins en *Artforum* a raíz de la exposición de la Jack Wendler Gallery en Londres, 'Narrative 2' y el que Peter Frank escribirá dos años después en *Artnews* titulado 'Auto-art: Self indulgent? And how!', dos artículos relevantes por ser tempranos ejemplos en la descripción de esta *nueva* tendencia, y publicados en dos de las revistas más influyentes y fuertemente ligadas a los designios del mercado del panorama crítico.

En estos artículos ambos autores coinciden en señalar algunos de los múltiples nombres surgidos en torno a estas tendencias: 'autobiographical', 'diary', 'narrative', 'journalistic', 'autogeography', 'self- transformational art', 'conceptual self-portraiture', 'life art', 'Story art', 'Auto art' o, en términos más generales 'narrative art' y 'post-Conceptual art', entre los que Frank identifica el temprano 'Body art' como un subgrupo (Véase Collins September 1974: 7; Frank 1976: 43). Sin parecer acomodarse o contentarse con un único calificativo, cada crítico hará su aportación, aunque rara vez ahondando en los matices que cada denominación implica. La ambigüedad en sus distinciones y su utilización a menudo efímera hace de estos términos un elenco en gran medida inútil para el estudio retrospectivo de las obras.

Sin embargo, la constatación de esta tendencia pone de relieve el interés de la crítica más influyente y estandarizada del mercado del arte, que ya a mediados de 1970 reconoce la difusión de una práctica que asume el terreno de lo personal y de lo íntimo como material para su producción artística. Así, Frank afirma que 'todo tipo de auto-artistas se están preguntando lo que son y cómo llegaron a ser así. Evocando recuerdos y fantasías en términos confesionales, incluso narcisistas, estos artistas comienzan por el hombre o la mujer que conocen mejor y peor' (1976: 43). Para Frank las obras de estos artistas son reflexivas, se preguntan 'quién es uno mismo, cómo llegó a ser de esa manera, qué es capaz de hacer, qué necesita y desea, cómo reacciona a las experiencias; todo ello se convierte en el objeto del arte' (43). Así anuncia que un 'nuevo arte ha surgido, uno coherente

con el espíritu de la época: ensimismado, confesional e incluso narcisista, pero rara vez contenido' insistiendo en que 'por todo el mundo han surgido auto-artistas, pero no se han unido para emitir manifiestos y patrocinar grandes y polémicas exposiciones en grupo. Al igual que con todas las tendencias actuales en el arte, el auto-arte representa sólo una sensibilidad compartida hasta cierto punto por muchos artistas' (43-44).<sup>8</sup>

Dos aspectos repetidos en ambos artículos deben ser destacados: el primero es el empeño por aclarar que la terminología acuñada en sus críticas designa tendencias o sensibilidades y no movimientos organizados, el segundo es la relación que ambos autores establecen entre ese arte personalista y el arte conceptual, ignorando en esta relación la importancia que tuvieron los movimientos feministas a la hora de promover el uso de lo personal como material artístico. A pesar de que Frank menciona a varias artistas como Laurie Anderson, Julia Heyward, Carolee Schneemann, Judy Chicago, Suzanne Lacy, Martha Rosler, Jacki Apple, Martha Wilson, Eleanor Antin o Hannah Wilke, no da cuenta de su participación de un movimiento artístico organizado y programático, como hemos visto que fue el movimiento artístico feminista estadounidense de la década de 1970.<sup>9</sup>

Si bien es cierto que había muchos artistas que trabajaron con material autobiográfico fuera de las organizaciones y circuitos feministas, esto no implica

---

<sup>8</sup> '[a]ll kinds of auto-artists are asking who they are and how they got that way. Evoking memories and fantasies in confessional, even narcissistic terms, they begin with the man or woman they know best and least' / '[w]ho one is, how one got to be that way, what one is capable of, what one needs and desires, how one responds to experience –all become the subject matter for art' '[a] new art has emerged, one constant with the self-involved, confessional, even narcissistic –but rarely contented- spirit of the age' / '[a]uto-artists have emerged throughout the world, but they have not banded together to issue manifestos and sponsor large polemical group shows of their works. As with all current tendencies in art, auto-art represents only a sensibility which is shared to some degree by many artists.'

<sup>9</sup> Véase apartado 1.2.

que fueran ajenos a los discursos promovidos por los movimientos de liberación de la mujer. Por tanto, aunque el hecho de que el arte vuelva la mirada a lo personal y a lo íntimo no pueda considerarse patrimonio exclusivo de aquel grupo, si es cierto que los temas, medios y estrategias que se emplearon no pueden entenderse al margen de la transgresión que llevó a cabo el discurso feminista en su reclamo de lo personal como político y, por tanto, relevante como contenido artístico.

No cabe duda que un estudio desarrollado en torno a la autorrepresentación y el uso de material autobiográfico en las décadas de 1960, 1970 y 1980 no ha de restringirse a las obras de artistas feministas. Si así se hiciera, se omitirían aportaciones fundamentales como las mencionadas de Bill Beckley y On Kawara, *Autobiography* (1980) de Sol LeWitt o los tempranos experimentos cinematográficos de Stan Brakhage, *Window Water Baby Moving* (1958) y *Wedlock House: An Intercourse* (1959) en las que este último rueda el parto de su hijo y los primeros meses de su matrimonio. También las películas que, a modo de diario, rodó Jonas Mekas en la Fábrica, los vídeos de Andy Warhol con *Sleep* (1963) (véase figura 11), *Haircut* (1963), *Hand Job* (1964), así como las polémicas *performances* de Vito Acconci. Sin embargo, como apunta Amelia Jones debe recordarse que, en este momento histórico, ‘para una mujer, exponerse de la manera en la que lo hace Carolee Schneeman en *Interior Scroll* (1975), tiene efectos radicalmente distintos que las de Acconci. Existen similitudes formales y narrativas entre este tipo de obras hechas por hombres y mujeres pero, por las diferencias que asignamos a lo femenino versus lo masculino, su significado es totalmente diferente’ (Burgess Fuller and Salvioni 2002:165).<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> ‘for a woman to turn herself inside out, as Carolee Schneeman does in *Interior Scroll* (1975), has a radically different effect from that of Acconci’s self-exposure. Formal and narrative similarities exist between this type of work done by men and women but, because of the differences we assign to femininity versus masculinity, they mean something totally different.’

Es aquí donde radica el conflicto, presente tanto en el artículo de Collins como en el de Frank y que marcará el panorama de rechazo hacia las prácticas autorrepresentativas y autobiográficas de la década siguiente. El hecho de omitir o ignorar la relación de este tipo de prácticas mediante un discurso profundamente politizado por los movimientos feministas, lleva a menudo a los críticos a identificar estas prácticas como gestos triviales y narcisistas describiéndolas como despolitizadas, carentes de mediación y de refinamiento formal:

Explotan todos los soportes a su alcance, pero rara vez muestran fascinación por los aspectos técnicos de medios y materiales. Los fenómenos que desean explorar no son los de sus herramientas sino que son ellos mismos. ¿Es esta una dirección estética autoindulgente? ¡Y tanto! Es autoindulgente, autorreveladora, con una urgencia comunicativa y una lección en las maneras del mundo tan importante como las exploraciones de formas y materias con las que aquellos que no son auto-artistas continúan implicándose. (Frank 1976: 43).<sup>11</sup>

En esta línea se hará famosa la descripción que el novelista Tom Wolfe hará de los años 1970 como ‘the Me decade’ (1976) refiriéndose de modo general a estos años como un periodo de extremo individualismo y exploración de la propia subjetividad en Estados Unidos. Una crítica –la de obsesión por uno mismo, por presentar hasta lo más trivial– que, como veremos a continuación, ha sido clásicamente dirigida a la auto-representación de mujeres artistas en el arte contemporáneo y que acomete en este momento con más fuerza, dando como resultado cierto decaimiento de estas prácticas, o su exclusión de los circuitos principales del mundo del arte en los años siguientes. De ello da cuenta en 1980

---

<sup>11</sup> ‘They exploit all the media available to them, but seldom exhibit fascination for the technical aspects of means and materials. The phenomena they wish to explore are not those of their tools but of themselves. Is this a self-indulgent aesthetic direction? And How! It is self-indulgent, self-revealing, urgently communicative and as important a lesson in the ways of the world as are the explorations of forms and substances in which non-auto-artists continue to engage.’

Jo Spence cuando en la introducción a *Beyond The Family Album* (véase figura 12), obra basada en las fotos de sus álbumes familiares, se dirige a ‘aquellos que no son feministas o socialistas –pues es en su trabajo en lo que deseo concentrarme aquí–, aquellos que ni siquiera simpatizan con lo que nosotros (y otros) estamos haciendo en relación a la representación’ para señalar que ‘les debe parecer que estamos obsesionados con nosotros mismos’(Spence 1980: 8).<sup>12</sup> Como veremos a continuación, en la década de 1980 se desarrollará un fuerte debate que se polarizará en posturas de rechazo y defensa de las prácticas relacionadas con lo personal, lo autobiográfico y la representación del propio cuerpo.

Dentro del propio debate artístico feminista comprobaremos esta polarización en dos posturas, por un lado las artistas y teóricas que reclaman el uso del propio cuerpo en la obra como medio de reapropiación y por otro aquellas que rechazan el *body art* predominante en la década de 1970 por considerarlo inevitablemente condenado a estar sujeto a la fetichización y objetualización de la mirada masculina. Figuras destacadas dentro del movimiento artístico feminista, como Griselda Pollock en Estados Unidos o Mary Kelly en Inglaterra, defendieron propuestas que censuraban el uso del cuerpo femenino para buscar otras maneras de producir un impacto en el espectador. En esta línea muchas artistas producirán obras basadas en mensajes explícitos interpelando al espectador, presentados con cierta distancia por parte de la autora y expuestos a menudo en espacios públicos, como las vallas publicitarias de Barbara Kruger *Untitled (You are not yourself)* (véase figura 13) o de Jenny Holzer que en *Truism*, recuerda a los transeúntes de Manhattan ‘Often you should act sexless’. En paralelo el *body art* a menudo

---

<sup>12</sup> ‘those people who are not feminist or socialist –for it is on their work that I want to concentrate here– not even in simpath with what is being done by us (and others) on representation’ / ‘it must seem that we are obsessed with ourselves’

evolucionó hacia series fotográficas como los *Film Stills* de Cindy Sherman o *How do I begin to Take Responsibility for My Body?* de Jo Spence.<sup>13</sup>

A lo largo de las décadas de 1960 y 1970 hemos visto un despliegue según el cual diversos artistas vuelven la mirada a lo personal, a su subjetividad, a sus experiencias vividas, a objetos cercanos y al propio cuerpo para nutrir sus obras. De ello darán cuenta pequeñas exposiciones como ‘In Her Own Image’ (Philadelphia Museum of Art, 1974), ‘Self-Portrait Show’ (The Woman’s Building, 1975), ‘Lives: Artists Who Deal With Peoples Lives (Including Their Own) As The Subject And/Or The Medium of Their Work’ (exposición itinerante, 1976) y ‘Feminist: Portrait of the Artist as a Housewife’ (instalación itinerante, 1975-1977).

Por su aspiración retrospectiva y comprensiva cabe destacar ‘The Sense of the self: from self-portrait to autobiography’, una exposición organizada por Nina Sundell como parte de Independent Curators Incorporated que se expuso en Washington, D.C. y Nueva York entre septiembre de 1978 y mayo de 1980. La motivación fundamental de la exposición era demostrar la consolidación de lo que Sundell denomina ‘Personalist art’. Esta tendencia es descrita por Sundell como ligada a la influencia y popularización del psicoanálisis, al impacto de los movimientos feministas, con su exploración de las emociones y maneras de experimentar el mundo, al interés o entusiasmo por el multiculturalismo que surge en este momento y a la nueva relación del individuo con nociones de memoria frente a historia:

La exposición revela un cambio dramático en la presentación artística del yo pasivo propio del autorretrato tradicional a la dramática expresión de la psicología personal

---

<sup>13</sup> Véase Amelia Jones, *Body Art / Performing the Subject* (Minneapolis; Londres: University of Minnesota Press, 1999); Amelia Jones and Andrew Stephenson (eds.), *Performing the Body/Performing the Text* (Londres y Nueva York: Routledge, 1999) y Hilary Robinson (ed.), *Feminism-Art-Theory: An Anthology, 1968-2000* (Blackwell, 2001).

a través de una amplia variedad de medios. Modos narrativos, presentaciones multimedia y *performance*, *augment painting* y fotografía [...] Igualmente común es la repetición de la imagen de la artista en una secuencia implícitamente narrativa, la combinación de fotografía y el lenguaje y la ubicación del yo en contextos ocultos, psicológicos y sociales mediante el uso de materiales tales como viejas fotografías familiares, listados de amigos y eventos e incluso la documentación de *performances*. A pesar de lo inusuales que en 1968 resultaban estos temas y dispositivos, revelaban las inquietudes artísticas perseguidas con creciente vitalidad en los años anteriores. (Sundell and King 1980: 7-9).<sup>14</sup>

Sin embargo, como se venía anunciando con Collins y Frank, pronto adquieren peso las críticas al narcisismo, trivialidad y ensimismamiento que se hicieron de este tipo de obras. Teóricos fundamentales de estos años, como aquellos que conformaban el grupo de la revista *October*, plantearán un panorama crítico sin cabida para aquellas prácticas trabajando con experiencias personales y material autobiográfico. Como ha señalado Amelia Jones, la corriente crítica principal dominada por revistas como *October* y *Artforum* tuvo un importante papel a la hora de identificar el postmodernismo en las artes visuales con estrategias como la apropiación, el pastiche, la alegoría y la crítica institucional, ignorando cuestiones fundamentales de estos años como la exploración de la

---

<sup>14</sup> ‘The exhibition reveals a dramatic shift in the artistic presentation of self from passive, traditional self-portraiture to dramatic expression of personal psychology through a wide variety of means. Narrative modes, multi-media presentations and performance, augment painting and photography [...] Equally commonplace are the repetition of the artist’s image in an implicitly narrative sequence, the combination of photography and language, and the location of the self in psychological, social and occult contexts through the use of such materials as old family pictures, lists of friends or events, and even records of performances. Unusual as this motifs and devices appeared in 1968, they nonetheless embodied artistic concerns, which had been pursued with increasing vitality in the course of the preceding years.’

subjetividad y la autoría (1999: 29). Así, los historiadores a menudo coinciden con descripciones como la que hace Lippard al considerar que el impacto de la idea de lo ‘personal como político’ perdió fuerza a finales de la década de 1970. Lippard recuerda su propia irritación con prácticas que percibía como autoindulgentes y narcisistas parodiando la fácil postura de considerar que ‘Ahora todo lo que yo hago es político y, por tanto, toda mi obra artística será automáticamente política así que ya no tengo que volver hacer nada de carácter político’ (Lacy and Lippard 2010: 153).<sup>15</sup>

Mientras que en un primer momento el hecho de expresar sentimientos y narrar experiencias tabús o triviales era considerado siempre como un acto político, esta posición será matizada a raíz de las críticas recibidas. La recepción de su obra como narcisista llevó a muchos artistas a plantearse los límites de lo político en lo privado, que de alguna manera es lo mismo que decir los límites de lo público en lo privado. Algunas artistas, fundamentalmente aquellas ligadas a los movimientos feministas, plantearán una postura teórica y reflexiva. Tal es el caso, como veíamos, de Jo Spence que en su artículo ‘Beyond The Family Album’ (1980) y su libro *Putting Myself in the Picture: A political, Personal, and photographic Autobiography* (1986) defenderá su obra de las críticas que la consideran reducida al ensimismamiento explicando cómo su obra busca

comprender mejor cómo, a través de representaciones visuales y otras formas de representación, nuestras visiones psicológicas o subjetivas de nosotros mismos, y de otros, se construyen y se mantiene a través de los medios de comunicación, y dentro de las relaciones jerárquicas en las que encontramos constantemente las distintas facetas del capital y del estado (1980: 9).<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> ‘Now everything that I do is political so, all my art will automatically be political, so I never have to do anything politically’

<sup>16</sup> ‘understand how, through visual and other forms of representation, our psychological or subjective view of selves, and others, are constructed and held across the institutions of media, and



Así Spence reclama la urgente necesidad de saber ‘cómo llegamos a confundirnos [(mal)reconoceros] a nosotros mismos en las representaciones que se nos ofrece’ para poder ser ‘capaces de comenzar el trabajo de entender cómo socializamos, cómo generamos significado, sobre todo dentro de la familia, en la escuela y en el trabajo’ y poder de esta manera ‘tomar una postura política más activa hacia aquellos órganos mediadores que construyen la realidad para nosotros (a menudo en la seguridad de nuestras propias casas, o en el cine), al tiempo que nos sitúa en una posición de lectores pasivos (1980: 9).<sup>17</sup>

Como consecuencia de este tipo de reflexiones, en 1980 Martha Rosler se preguntará ‘Well, *is the Personal political?*’. Merece la pena citar este breve texto en el que Rosler defiende un tipo de práctica artística que sí plantea lo personal como político:

Sí, si se entiende que es así, y si uno trae a colación la conciencia de una lucha colectiva más grande para influir en cuestiones de la vida personal, en tanto que se consideren ambas esferas como dialécticamente opuestas al tiempo que unitarias.

No, si la atención se reduce al juego privado con los detalles de la vida privada, divorciada de cualquier esfuerzo colectivo o acto público, y se limita a nombrar este ensimismamiento personal como político. Para el arte, esto

---

within the hierarchical relationships in which we are constantly encountering the various facets of capital and the state’

<sup>17</sup> ‘how it was that we came to (mis)recognize ourselves as being present in the representations offered to us’ / ‘able to begin the work of comprehending *how* our socialization takes place, how meaning is generated for us, particularly inside the family, within schooling, and at the workplace’ / ‘take a more actively political stance towards those mediating organs which construct reality for us (often in the security of our own homes, or in the cinema), whilst placing us in a position of passive readership.’

puede significar hacer obras que tengan el aspecto que siempre ha tenido el arte, planteando escaso desafío, a las que, sin embargo se les atribuye un carácter político sólo porque fueron hechas por mujeres. (De hecho, se están haciendo muchas afirmaciones de este tipo).

Sí, si uno expone aquellos elementos que están socialmente limitados en un ámbito de supuesta libertad de acción –es decir, en “lo personal”.

No, si uno simplemente insiste en proteger su derecho a la autonomía y considera el triunfo de las políticas de lo personal como un acto público de emancipación.

Sí, si entendemos cómo hacer estas reivindicaciones por el derecho a controlar nuestras propias vidas en el contexto de una lucha por el control de la dirección tomada por la sociedad en su conjunto. (en Robinson 2001: 95-96).<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> La conferencia ‘Questions on Women’s Art’ tuvo lugar entre el 15 y el 16 noviembre de 1980 en el Institute of Contemporary Art (ICA) de Londres, una institución que cumplió un papel fundamental en el apoyo y difusión de artistas emergentes y alternativos en estos años. El texto original es el siguiente: ‘Yes, if it is understood to be so, and if one brings the consciousness of a larger collective struggle to bear on questions of personal life, in the sense of regarding the two spheres as both dialectically opposed and unitary.

No, if attention is narrowed down to the privatized tinkering with one’s solely private life, divorced from any collective effort or public act, and simply goes on to name this personal concentration as political. For art, this can mean doing work that looks like art has always looked, challenging little, but about which one claims that it is political just because it was done by woman. (There is, in fact, a lot of these claims being made.)

Yes, if one exposes to view the socially constrained elements within the supposed realm of freedom of action – namely, “the personal”.

No, if one simply insists on protecting one’s right to autonomy and regards the triumph of personal politics as a publicly emancipatory act.

Yes, if we understand how to make these demands for the right to control our lives within the context of a struggle for control over the direction of society as a whole’

Al mismo tiempo, los discursos y las prácticas artísticas feministas se verán fuertemente atacados por representar y explorar las experiencias personales de una mujer entendida de una manera esencialista que, sin embargo, se correspondía tan sólo con los parámetros en los que se movían mujeres blancas, occidentales y fundamentalmente de clase media. Griselda Pollock será una de las figuras fundamentales a la hora de llamar la atención sobre la importancia de atender a diferencias de clase, raza o sexualidad. Sin embargo, algunos teóricos han señalado éste como un planteamiento reduccionista y han considerado ese primer esencialismo como necesario para producir un ‘mito con potencial’ (Broude and Garrard 1994: 28).<sup>19</sup>

Este tipo de críticas provocarán, no obstante, una revisión productiva que, a finales de los años 1970, se va a reflejar en un especial interés por cuestiones de identidad y etnicidad. Claros ejemplos de este interés son los autorretratos de Ana Mendieta, las acciones de Adrian Piper y las obras de Carrie Mae Weems. En *Guerrilla performance with calling card* (1986), por ejemplo, Piper alertaba con sus tarjetas de visita sobre su identidad a aquellos que tomándola por blanca hacían comentarios racistas o clasistas en su presencia. También con un mensaje claro y directo Weems sacude al espectador en *Mirror, Mirror* (1987) (véase figura 14) donde leemos: ‘Mientras miraba en el espejo, la mujer negra preguntó “Espejito espejito en la pared, ¿quién es de todas la más hermosa?” El espejo responde, “¡¡¡Blanca nieves, puta negra, y no lo olvides!!!”’.<sup>20</sup>

Como se ha perfilado en estas páginas, en la década de 1980 el discurso artístico más establecido se caracterizó por un cierto rechazo o tendencia a omitir las prácticas relacionadas con material personal, autobiográfico y autorreopresentativo promoviendo estrategias alejadas del uso de la subjetividad

<sup>19</sup> ‘enabling myth’

<sup>20</sup> ‘Looking into the mirror, the black woman asked, “Mirror, Mirror on the wall, who’s the finest of them all?” The mirror says, “Snow white you black bitch, and don’t you forget it!!!”’

individual, lo cual no evito que se siguiese haciendo uso de material personal en muchas obras menos aclamadas en estos años. Del mismo modo, dentro del discurso feminista, surgieron voces disidentes que cuestionaban el uso del cuerpo en la obra, por un lado, y que obligaban a revisar, por otro, la manera en la que el material personal había de ser planteado para mantener su agencia política sin caer en un narcisismo indulgente. Por último, hemos visto las primeras apariciones de nuevas voces marginales o minoritarias que, adoptando muchas de las estrategias feministas, plantearon alternativas a sus representaciones tradicionales. Como veremos a continuación, a lo largo de la década de 1990 se va a gestar una dramática vuelta de los intereses del mundo del arte por la inclusión de lo subjetivo, lo personal, lo individual y lo íntimo en la práctica artística. Sin embargo, antes merece la pena detenerse en las elaboraciones teóricas en respuesta a esas repetidas críticas que acompañan a las prácticas artísticas de sujetos minoritarios usando material autobiográfico o modos autorrepresentativos y que las sitúan como mero ensimismamiento, ejercicio narcisista sin valor público ni riqueza artística.

#### 2.1.1. El narcisismo en el acto de la confesión ¿consecuencia o resistencia?

Como veremos en el apartado 3.2., tradicionalmente lo autobiográfico entendido como acceso a la información sobre un sujeto capaz de representarse a sí mismo, solo tiene interés en tanto que esa información ilumine o explore aspectos universales, en tanto que tenga un valor público. Domna Stanton en *The Female Autograph* (1984) ha puesto de manifiesto cómo los textos autobiográficos de grandes hombres eran valorados por ser considerados autoreflexivos y ricos ante la problemática de conocerse a uno mismo, mientras que los de mujeres se suponían incapaces de trascender sino solo documentar o confesar. También Irene Gammel en *Confessional Politics* (1999) señaló cómo lo autobiográfico en el caso de las mujeres se percibe como ligado a la confesión, un modo identificado como específicamente femenino y ligado a una falta de

madurez intelectual cuyo producto es ‘tachado de “crudo”, “narcisista” y “sin forma”’ (4).<sup>21</sup> Si bien gran parte de los estudios que responden a las críticas de narcisismo están centrados en la obra de mujeres, estos entienden el problema en relación a su recepción como minorías en tanto que sujetos a los que tradicionalmente no se ha reconocido una voz autorial de pleno derecho.

En las páginas anteriores se ha sugerido que este tipo de críticas tuvo un impacto en las prácticas artísticas de la década de 1980. En su libro *Interfaces*, Julia Watson y Sidonie Smith han mostrado cómo el problema de entender la obra como reflejo transparente de experiencias personales ha llevado a la consideración de la obra de muchas mujeres artistas como una práctica narcisista carente de mediación artística. Sin embargo, como ya reclamaron muchas de las participantes de los movimientos artísticos feministas, el hecho de exponer sus experiencias personales, del ámbito privado, como algo público, tenía la intención de exponer sus implicaciones políticas, es decir, de poner en evidencia que, como señalaba Joan W. Scott en su artículo ‘The Evidence of Experience’ (1991), aquellas experiencias percibidas como individuales y privadas eran colectivas en tanto que cultural e históricamente específicas.

En los últimos años, Watson y Smith, así como Amelia Jones y Jo Anna Isaak, han recuperado el narcisismo como una estrategia adoptada por las artistas feministas de las décadas de 1960, 1970 y 1980 para trasgredir, no sólo los modelos dominantes de subjetividad femenina, sino también las nociones de individualidad. Un problema clave para la teoría feminista que será abordado en el capítulo 4, es la conjugación de dos posturas en conflicto: aquella que rechaza la figura del artista como sujeto coherente fuente de una identidad y un significado fijos y aquella que necesita aceptar cierta noción de sujeto y su identidad para poder representar su experiencia como política. Este problema no desaparecerá con las revisiones de los años 1980. Por el contrario, como señala Rosemary

---

<sup>21</sup> ‘dismissed as “raw”, “narcisistic”, and “unformed”’

Betterton, a principios de la década de 1990 todavía encontramos el conflicto planteado por la aparente contradicción entre la necesidad de romper con los modelos masculinos de artista y al tiempo retener cierta autoría.

Tanto Jones como Isaak han revalorizado el narcisismo como estrategia. Si Isaak toma de Freud la noción del narcisismo como un mecanismo de defensa liberador, Jones va mas allá al señalar que esta estrategia presenta un sujeto inestable:

El narcisismo –la exploración y fijación del sujeto– lleva a una inevitable exploración e implicación del otro: el sujeto se vuelve de dentro hacia fuera, por así decirlo, proyectando sus estructuras internas de identificación y deseo hacia el exterior. Por tanto, el narcisismo interconecta lo interno y lo externo del yo, al igual que al yo y al otro (1999: 46).<sup>22</sup>

Así, Jones propone entender el narcisismo en las artes visuales como una externalización del sujeto que lo expone como intersubjetivo. Jones señala que el narcisismo se ha entendido como una enfermedad propia del tardo capitalismo y la cultura de consumo en su necesidad de ‘manufacturar’ deseos y simultáneamente tornar el sujeto hacia esos objetos. Cita las críticas de Chirstopher Lasch en su libro *The Culture of Narcissism* (1979) para apuntar que también él señala que el narcisismo de la sociedad moderna requiere de los otros como validación y autoestima y por tanto requiere ver el mundo como extensión del yo. Así, Jones afirma, ‘Lasch caracteriza como negativa una cualidad’ que ella

---

<sup>22</sup> ‘[N]arcissism –the exploration of and fixation on the self- inexorably leads to an exploration of an implication in the other: the self turns itself inside out, as it were, projecting its internal structures of identification and desire outward. Thus narcissism interconnects the internal and external self as well as the self and the other.’

sitúa como ‘positiva por sus radicales efectos: la abierta necesidad que el narcisista tiene del otro para negociar su subjetividad en el mundo’ (49).<sup>23</sup>

Muchas han sido sin embargo las autoras que, viendo el narcisismo como una estrategia política en las décadas precedentes, encuentra en los años 1990 una tendencia banal o despolitizada. Un caso notablemente agresivo es el de Dominique Baqué en su libro *Pour un nouvel art politique* donde argumenta que:

si estas obras se han vuelto cada vez más insoportables a medida que exhiben de manera exponencial, es porque todas ellas caen más o menos, en la revelación de “sucios secretos”, o en la “cochinada”, término violentamente utilizado por Artaud y retomado por Deleuze para describir las obras que caen en la “intimidad neurótica” (2006: 49).<sup>24</sup>

Baqué parece afirmar que este tipo de prácticas se han desviado de las preocupaciones políticas para concentrarse en lo íntimo. Como veremos en el capítulo cinco con la articulación de los *espacios de intimidad*, lo íntimo tendrá, sin embargo, un carácter fundamentalmente relacional y, por tanto, participará de esa cualidad que encuentra Jones en el narcisismo que es la de romper las barreras entre sujetos o entre sujeto y objeto.

---

<sup>23</sup> ‘Lasch labels as negative a quality’ / ‘positive in its radical effects: the narcissist’s overt dependence on the *other* to negotiate his subjectivity in the world’

<sup>24</sup> ‘si ces œuvres sont devenues de plus en plus insupportables au fur et à mesure de leur exposition exponentielle, c’est parce qu’elles relèvent toutes, peu ou prou, des « sales petits secrets », ou encore de la « cochonnerie », terme violemment utilisé par Artaud et repris par Deleuze pour qualifier le sous-œuvres que relèvent de l’« intimisme névrotique »’

## 2.2. Los años noventa y la recuperación de lo íntimo

Como señala Jérôme Sans en una síntesis de las tendencias del arte en las últimas décadas, mientras que los años 1980 se alejaron de las narraciones personales, la década siguiente ‘parece marcada, por el contrario, por la intimidad, por el individuo, con el recrudecimiento de obras fotográficas, vídeo o instalaciones en forma de diarios, biografías, autobiografías o entrevistas de la vida ordinaria’(Perrin 1998: 6).<sup>25</sup>

El año 1989, con la caída del muro de Berlín –símbolo del fin de la Guerra Fría– será considerado a menudo un punto de inflexión para la historia de la Europa y Norteamérica contemporáneas. El historiador del arte Alexander Alberro ha descrito los años posteriores a esta fecha como un periodo claramente distinguido en el que surge el ‘arte contemporáneo’(2009: 936). Para él, en este momento se perfila con claridad un nuevo periodo por cuestiones no solo políticas, sino también económicas y sociales. Alberro destaca la caída de la Unión Soviética y sus estados satélites, la entusiasta autoproclamación de la era de la globalización, con sus implicaciones económicas de neoliberalismo y hegemonía del mercado, así como el desenfrenado desarrollo tecnológico que llevó a la integración de la cultura electrónica y digital en la vida cotidiana. En el mundo del arte, Alberro señala una serie de cambios en torno a 1990, no sólo en la práctica artística, sino también en la manera en la que se divulga y se accede al arte, que a sus ojos se traducen en un nuevo tipo de espectador. Como ya hemos visto en el capítulo 1 este tipo de separación e identificación temporal del arte contemporáneo es problemática y en gran medida artificial. Sin embargo, en tanto que herramienta de estudio, hablar, aunque de manera poco estricta, de la década de 1990 nos permite reconocer una serie de fenómenos sociales, tecnológicos y

---

<sup>25</sup> ‘semble marquée à l'inverse par l'intime, par l'individu, à travers la recrudescence d'œuvres photographiques, vidéo ou d'installations sous forme de journaux intimes, de biographies, d'autobiographies, d'entretiens de la vie ordinaire’



culturales que, si bien desbordan los límites de estos años, sí tendrán un impacto indiscutible en la producción artística del momento.

Hacia finales de la década de 1980 y en los primeros años de la década de 1990 se va gestando una vuelta a lo personal, no sólo en el mundo del arte, sino en las manifestaciones culturales en un sentido más amplio. Así, se desarrolla un fenómeno según el cual el interés social pasará de lo general/colectivo a acentuar lo particular/individual. Muchas de las cuestiones que surgieron en los años 1970, como la importancia del concepto de memoria frente a historia y la creciente absorción de los debates en torno a la identidad, la nacionalidad o la etnicidad, se afianzarán en este momento. En el ámbito académico se desarrollaron métodos como la ‘historia antisocial’ o la ‘microhistoria’, que promueven el estudio de los casos particulares en lugar de los hechos generales o colectivos.<sup>26</sup> Del mismo modo, los documentales, periódicos y noticiarios acuden crecientemente a la presentación de historias individuales para apoyar la narración y comprensión de sucesos colectivos recientes.

La literatura, las artes visuales y el cine no serán las únicas manifestaciones de esta tendencia a la exposición pública de lo personal y de lo íntimo. Diversos productos culturales hacen patente esta tendencia en un sentido más amplio. En 1991 se publica *Mauss*, la novela gráfica en la que el dibujante Art Spiegelman se presenta entrevistando a su padre, un judío polaco, sobre su experiencia como superviviente al Holocausto. Esta obra dará lugar a un nuevo subgénero llamado memoria gráfica con ejemplos como la reconocida obra de Marjane Satrapi, *Persépolis* (2000).<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Véase Michael Seidman ‘Social History and Anti-Social History’ *Common Knowledge*, 13 (1), 2007: 40-49 y Carlo Ginzburg ‘Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella’, *Manuscripts*, 12, 1994: 13-42.

<sup>27</sup> Véase Sidonie Smith y Julia Watson ‘Women, Gender and Autobiography after 2000: New Genres, New Subjects’, *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, Special Issue on Life Writing and Gender: Construction, Frames, and Prospects, 58, 2009: 13-40.

Notable en estos años es también la propagación de los *reality shows*, así como los programas y revistas del corazón. Hacia finales de los años 1980 y durante las década de 1990 se dispararán las ventas de revistas como *¡Hola!*, la cual lanzará su versión inglesa en 1989 y su versión francesa en 1998. Del mismo modo, a pesar de que los primeros *reality shows* surgen ya en los años 1970 –con ejemplos como *An American Family* (1973) en Estados Unidos con su versión inglesa *The Family* (1974)– los *tabloid talk shows* se popularizan en la década de los noventa. Con su carácter confesional, centrado siempre en la presentación de sujetos marginales tratando temas provocativos, los *tabloid talk shows* se han descrito a menudo como un subgénero de los *reality shows* y se han identificado como una versión televisiva moderna de los tradicionales *freak shows*. Los primeros programas de este tipo en tener un éxito notable fueron *The Phil Donahue Show* (1970) y *The Oprah Winfrey Show* (1986) en Estados Unidos, pero pronto veremos su multiplicación en cadenas televisivas europeas.<sup>28</sup>

La popularización del consumo de la televisión a lo largo de las décadas de 1960, 1970 y 1980 tendrá un impacto en el arte no sólo en términos de lo que se cuenta y la manera en que se cuenta, sino también en términos estéticos. Como recuerda Henry M. Sayre, el hecho de que los artistas que trabajan en los años 1990 crecieran en la época de la expansión de la cultura de los medios de masas, con la rápida absorción de la cultura televisiva por parte de la clase media Europea y Norteamericana, el surgimiento de la cadena musical MTV, Music Television, (fundada en 1981) y de los videojuegos, por ejemplo, se verá reflejado en la obra de los artistas que trabajan en este momento.<sup>29</sup> Asimismo, la figura del artista contemporáneo se verá influenciada por el auge de la estrella pop, con

<sup>28</sup> Véase Vicki Abt and Leonard Mustazza, *Coming after Oprah: Cultural Fallout in the Age of the Tv Talk Show* (Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1997), Wayne Munson, *All Talk: The Talkshow in Media Culture* (Filadelfia: Temple University Press, 1993).

<sup>29</sup> Véase Henry M. Sayre ‘1990-2005: In the Clutches of Time’ en Amelia Jones (ed), *A Companion to Contemporary Art since 1945* (Malden: Blackwell Publishing, 2006 ).

figuras como Madonna que participarán a su vez en la producción de la idea de ‘badgirls’ que, como veremos a continuación tanto impacto tiene en el arte.<sup>30</sup>

Como trataremos en el capítulo 3, los estudios literarios presentarán un renovado interés por la autobiografía que atenderá a un panorama mas amplio incluyendo las voces de aquellos que tradicionalmente no formaban parte de las grandes narrativas o no jugaban un papel importante en la vida pública. Esta nueva apertura de los estudios autobiográficos dará cabida a textos íntimos como los diarios o los epistolarios, así como a nuevas fórmulas visuales y virtuales en el marco del fenómeno que se ha venido a entender como el ‘memoir boom’.<sup>31</sup>

Julie Rack elabora éste concepto en su libro *Boom! Manufacturing Memoir for the Popular Market* donde describe cómo éste enorme interés por las memorias y textos autobiográficos ‘ha sido acompañado por otro cambio’ que implica el respaldo del mercado editorial:

‘se publican más memorias de autores que no son célebres, con cierto éxito. Desde los años 1990, la escritura y publicación de memorias ha sufrido un importante cambio. Aunque los críticos no siempre coinciden al trazar los motivos que lo han provocado, están de acuerdo en el resultado: el éxito de las memorias escritas por autores hasta entonces desconocidos es el motivo fundamental por el cual hoy en día las memorias son uno de los géneros de no ficción mas visibles y populares’(2013: 9).<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Véase Rosemary Betterton, 'Undutiful Daughters: Avant-Gardism and Gendered Consumption in Recent British Art', *Visual Culture in Britain*, 1/1 (2000), 13-30; Amelia Jones, 'The Return of Feminist Art', *X-Tra*, 10/4 (2008) y Julian Stallabrass, *High Art Lite: British Art in the 1990s* (Londres; Nueva York: Verso, 1999).

<sup>31</sup> Véase Sidonie Smith y Julia Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives* (Londres: University of Minnesota Press, 2001), Julie Rak, *Boom! Manufacturing Memoir for the Popular Market* (inédito, 2013).

<sup>32</sup> ‘has been accompanied by another change’ / ‘more memoirs are being published by non-celebrity authors, with some success. Since the 1990s, the writing and publishing of memoir has

Este momento favorable para las narraciones personales, no librará a la autobiografía de las tradicionales sospechas que la ligan a un género de menor calidad literaria. La necesidad de recuperar una imagen positiva de la autobiografía es expresada por Philippe Lejeune como uno de los motivos para fundar en 1992 la 'Association pour l'Autobiographie et le patrimoine autobiographique' (APA). Inspirada por esta iniciativa en 1994 se creó la Unidad de Estudios Biográficos en la Universidad de Barcelona bajo la dirección de Anna Caballé. Asimismo, la enorme riqueza que, a lo largo de la década, poblará el panorama teórico en torno a los estudios autobiográficos en el ámbito internacional, será recogida por la 'International Auto/Biographical Association' (IABA) fundada en 1999 para promover el estudio intercultural.

En el ámbito de las artes visuales, otro fenómeno cultural que tendrá un gran impacto en los artistas que trabajan en la década de 1990 es la recuperación de las prácticas artísticas feministas de los años 1960 y 1970 que por parte de las instituciones académicas y museísticas se hace en este momento. Los artistas que producen en la década de 1990, no sólo crecen y se educan en los años en los que se están desarrollando estos movimientos, sino que también asistirán a su consagración internacional. Habrá en estos años importantes retrospectivas feministas como 'Making their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970-1985' (New Orleans Museum of Art, 1989), 'Mujeres Artistas: Protagonistas de los Ochenta' (Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 1990) o 'Feminine Presence: Israeli Women Artists in the 1970's and 1980's' (Tel Aviv Museum of Art, 1990). Muchas de ellas se centrarán en la cuestión de la autorepresentación: 'Exploring the Unknown Self: Self-Portraits of Contemporary Women Artists' (Tokyo Museum of Photography, 1991), 'Nuestro Autorretrato. La Mujer artista y la autoimagen en un contexto

---

undergone a significant shift, although commentators do not always agree on the reasons for it. They agree on the result: the success of memoirs by previously unknown writers is a major reason why memoir is one of the most highly visible and popular non-fiction genres today'

multicultural' (organizada por la Asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico, San Juan, 1991), 'Alter/image: feminism and representation in New Zealand art, 1973-1993' (Wellington City Gallery, 1993), 'Intimate Lives: Work by Ten Contemporary Women Latina Artists' (Austin, Texas, 1993), 'Regards de Femmes' (Liege Musee d'Art Moderne, 1993) 'Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation' (MIT List Visual Arts Center, Boston, 1998), 'Nothing Personal: Paintings, 1987-1997' (Corcoran Gallery of Art, 1998) o 'Looking at ourselves : works by women artists from the Logan Collection' (San Francisco Museum of Modern Art, 1999).<sup>33</sup>

Aparecerán también revistas académicas específicas: *Lichtblick* (1988, Germany), *Matriarch* (1990, Canada), *Erreakzioareaccion* (1994, España), *Make* (1996, Reino Unido), *Lesbo* (1997, Slovenia) o *Female Sequences* (1998, Austria). Asimismo, hacia finales de siglo XX, encontramos en gran parte de la universidades euroamericanas departamentos dedicados a 'Women's studies' o a 'Gender studies' y, como veremos en el capítulo 3, será en el marco de esta recuperación y revisión de las prácticas feministas de las décadas anteriores en el que surja por primera vez un debate académico en torno a la relación entre artes visuales y autobiografía.<sup>34</sup>

Sin embargo, la recuperación institucional de las prácticas feministas de las décadas precedentes es vista por autoras como Amelia Jones o Rosemary Betterton con cierta sospecha. Jones señala como paradójicamente en los años 1990 al tiempo que se produce esta recuperación del feminismo por parte del mundo del arte más establecido, se percibe el feminismo en el arte como diluyéndose en cuestiones de identidad por un lado o se plantea como superado a

---

<sup>33</sup> Para un recorrido completo véase Anónimo, 'N.Paradoxa', <<http://www.ktpress.co.uk/>>

<sup>34</sup> Florence Howe (ed.), *The Politics of Women's Studies: Testimony from Thirty Founding Mothers* (Nueva York: The Feminist Press, 2000).

través de nociones como ‘post-feminist’ o de una aparente internacionalización sin fronteras como proponía la exposición *Global Feminism*.<sup>35</sup>

Sin embargo, ambos fenómenos, aparentemente contradictorios, pertenecen según Jones a la misma retórica según la cual, o bien las prácticas de las décadas precedentes se construyen como objeto de estudio en tanto que periodo histórico superado, o se cree en la necesidad de un nuevo término considerando que el discurso que se promueve supera las premisas del feminismo. Sin embargo, tanto Jones como Betterton han insistido en señalar que la actual construcción de imágenes de ‘bad girls’ al estilo MTV en torno a artistas como Tracey Emin, despolitizan en gran medida su obra y oscurecen la importancia de las prácticas del movimiento feminista a la hora, no sólo de plantear estrategias artísticas que, como veremos, se continuarán utilizando, sino de garantizar una visibilidad de las obras hechas por mujeres sin precedentes en el mundo del arte.

A menudo se ha caracterizado la década de 1990 como un periodo marcado por un sentimiento de nostalgia hacia las décadas anteriores, no solo en términos de contenido y de actitudes políticas de los artistas, sino también en términos estéticos. Habrá una fascinación por las cualidades materiales perdidas en los nuevos medios tecnológicos y esto, como veremos por ejemplo en las calidades fotográficas utilizadas por Mona Hatoum o Richard Billingham, tendrá un impacto en la estética de muchas de las obras que se realizan en este momento. Por último, los años 1990 estarán marcados también por un exacerbado interés por la intimidad ajena como producto de consumo, por una parte, y por la revelación de la propia, por otra. Como parte de este fenómeno, asistimos a un enorme crecimiento de la autorrepresentación en medios visuales, textuales y virtuales que, como también veremos en el capítulo 3, tendrán un fuerte impacto en la conceptualización discursiva de la autobiografía.

---

<sup>35</sup> Linda Nochlin y Maura Reilly, ‘Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art’ Brooklyn Museum (ed.), Londres; Nueva York, 2007).

En este contexto favorable hacia la promoción de narraciones personales, y a la hora de analizar un corpus como el que aquí se presenta, se ha de tener en cuenta que para ciertos artistas que trabajan en los años 1990, hacer una obra autobiográfica tenía sentido en términos de visibilización dentro del mundo del arte. Como parte del mismo fenómeno, artistas muy jóvenes trabajando con la revelación del mundo íntimo en la década de los noventa, verán un temprano reconocimiento de su obra. El caso de Tracey Emin en el marco de los yBas resulta, como hemos visto, un ejemplo notable de la reiteración y exploración del material autobiográfico a través de múltiples medios.<sup>36</sup> Algunos artistas sentirán que su producción autobiográfica responde en ocasiones a una demanda externa. Tal es el caso de Mona Hatoum cuando, tras realizar *Measures of Distance*, recuerda que ‘después de haber puesto esta compleja historia, mi historia, en una pieza sentí el alivio de una carga. Sentí que era capaz de seguir adelante con otro tipo de trabajo que me parece más satisfactorio’ (Archer 1997: 140).<sup>37</sup>

Sin embargo, no ha de entenderse con esto que el uso de material autobiográfico sea un camino fácil con promesas de reconocimiento y visibilización. A pesar de que el fenómeno del ‘memoir boom’ y del interés por lo íntimo sugieren una cálida acogida para toda obra con carácter autobiográfico, como ha señalado Ben Yagoda, este fenómeno trajo consigo una contrapartida, ‘uno de los subproductos mas notables del actual auge de memorias, desde sus inicios en la década de 1990, ha sido la constante anti-memorias: las quejas periódicas sobre el exhibicionismo, indecencia y maldad del género’ (2009: 66).<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Véase contextualización del término ‘yBas’ ( young British artists) en el apartado 1.1.2.

<sup>37</sup> Fragmento de la entrevista a Mona Hatoum con Claudia Spinelli reproducida en Archer, 1997: ‘having put this complex story, my story, into one piece of work it became a relief from a burden. I felt I was able after that to get on with a different kind of work which I find more satisfying’

<sup>38</sup> ‘[o]ne of the notable by-products of today’s memoir boom, from its beginnings in the early 1990s, has been the anti-memoir screed: periodic complaints about the exhibitionism, unseemliness, and just plain wrongness of the genre’

Finalmente es importante resaltar otro fenómeno relacionado con la creciente internacionalización que se produce en el mercado del arte en estos años. En la década de 1990, no sólo va a haber una creciente búsqueda de nuevos mercados, como hemos visto en el capítulo 1, sino que el acceso a las obras, con grandes incrementos en la afluencia de público a los museos y galerías, tendrá un impacto en la inclusión de artistas de muy diversas nacionalidades en sus exposiciones. En este sentido es fundamental el desarrollo de internet, con el fácil acceso a las colecciones de museos internacionales y a las obras de diversos artistas. Como ha señalado Sayre ‘la década de 1990 fue aquella en la que Internet, ese ágora electrónico que ha cambiado la manera en la que “nosotros” (entendiendo que por “nosotros” me refiero aquí a una élite global) interaccionamos, entro en vigor’(A. e. Jones 2006 : 107).<sup>39</sup> Este fenómeno tiene un impacto en la visibilización de las obras, pues, como continúa señalando, las colecciones de la mayoría de los museos del mundo se irán colgando y por tanto siendo accesibles a través de la red. Asimismo, galerías y artistas tendrán sus propias páginas Web. De este modo, surge un nuevo espacio más abierto que facilitará la visibilidad de otras voces al servicio de las cuales encontraremos el uso de material autobiográfico, así como un público más amplio.

Si bien el recorrido presentado sugiere un vaivén en la recepción del uso de material autobiográfico en la obra de arte, no debe entenderse por ello una división estricta entre las décadas aquí presentadas. Asimismo, no deben entenderse los años 1980, con su crítica a la autorrepresentación, como un periodo en el que este tipo de prácticas desaparecen para resurgir con gran fuerza una década mas tarde pues esto omitiría casos tan importantes como Nan Goldin con *Ballad of Sexual Dependency* (1986) o la serie de *performance* que durante los años 1980 realiza Marina Abramović. Su visibilidad ha de entenderse más bien

---

<sup>39</sup> ‘[t]he 1990s were the decade in which the Internet came into being, that electronic agora that has changed how we (understanding that by “we” here I refer to a global elite) interact.’



como el reflejo de las fluctuaciones producidas por el debate en torno lo íntimo y lo privado.

Sin embargo, es importante insistir aquí en un aspecto: el interés cultural por lo privado y lo íntimo en un panorama más amplio tendrá implicaciones inevitables en que el uso de material autobiográfico en las artes visuales se convierta en una estrategia significativa que continua siendo atractiva para artistas que trabajarán tres décadas más tarde. Cuenta de ello dan Sidonie Smith y Julia Watson cuando en la introducción a su libro *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance* todavía sostengan la necesidad de utilizar la ‘autobiografía’ como una categoría para el análisis del arte contemporáneo:

Además de los modos textuales de autobiografía, memorias, diarios y revistas, hay muchos modos visuales —esculturas, colchas, pintura, fotografía, collage, murales e instalaciones, así como películas, libros de artista, letras de canciones, *performances*, y sitios Web que aún no han sido reconocidos como actos autobiográficos (2002: 5).<sup>40</sup>

Esa relación problemática de las prácticas artísticas que trabajan con un material personal y el género autobiográfico será explorado en el próximo capítulo. En definitiva, las múltiples manifestaciones de la exploración de lo íntimo —reflejo de un interés general por lo personal así como de un deseo del individuo por mostrarse a los otros— se convierten en este momento en una cuestión central para la cultura euroamericana. La exploración de identidades marginales o la construcción de nuevas identidades, así como las fluctuaciones de las fronteras entre lo privado y lo público y la preocupación que estas nuevas relaciones suscitan, conformarán el marco en que se encuadran las obras de Mona

---

<sup>40</sup> ‘In addition to the textual modes of autobiography, memoir, diaries, and journals, there are many visual modes -sculpture, quilts, painting, photography, collage, murals, installations, as well as films, artist's books, song lyrics, performance art, and Web sites in cyberspace- that have not yet been recognized as autobiographical acts’

Hatoum, Shirin Neshat, Bob Flanagan, Félix González-Torres, Tracey Emin, Richard Billingham y Sophie Calle. Como se propondrá en los próximos capítulos, estas obras basadas en material autobiográfico, pueden ser entendidas como *espacios de intimidad*. Pero antes de profundizar en este concepto en relación al análisis de estas obras, detengámonos un momento a observarlas.

### 2.2.1. Siete casos de estudio: Siete *espacios de intimidad*

Entre julio y septiembre de 1989, fecha señalada como veíamos, una de las galerías más vanguardistas y alternativas de Londres presentaba su exposición ‘Intimate Distance’. El nudo de la muestra, como anunciaba la nota de prensa de The Photographer’s Gallery, estaba constituido por el hecho de que las obras que la integraban ofrecían una mirada directa, a menudo íntima, a la historia individual del artista para examinar una vez más la relación entre lo privado y lo público, lo personal y lo político:

Aquí las obras están vinculadas, no por una ideología compartida o por cualquier falsa noción de una cultura negra homogénea, sino por su, a menudo íntima, referencia directa a la historia individual del artista, ofreciendo una especie de búsqueda analítica que pone en primer plano la complejidad de la diversidad cultural (D. Chandler 1989).<sup>41</sup>

‘Intimate Distance’ fue, por tanto, una exposición pequeña pero ambiciosa en sus planteamientos teóricos en torno a cuestiones de identidad, de nacionalidad, de la experiencia de la emigración y de las complejidades de la diferencia cultural, temas que como se viene apuntando serán fundamentales en el mundo del arte en la década de 1990. Compuesta fundamentalmente por obras encargadas por The

---

<sup>41</sup> ‘The work here is linked, not by a shared ideology or by any spurious notion of an homogeneous black culture, but by its direct, often intimate reference to the individual history of the artist; offering a kind of searching analysis that foregrounds the complexity of cultural difference’.

Photographer's Gallery a cuatro artistas –Zarina Bhimji, Sutapa Biswas, Ingrid Pollard y Maxine Walker– la exposición parte y gira en torno a una quinta obra, una vídeo instalación que la joven artista Mona Hatoum había realizado un año antes durante su estancia como residente en el Western Front Art Center de Vancouver.

Mona Hatoum, una artista que en la actualidad goza de reconocimiento internacional, había llegado a Inglaterra en 1974 y había cursado sus estudios de Bellas Artes en la Byam Shaw School of Art y la reconocida Slade School of Art de Londres entre 1975 y 1981. En 1989 ya comenzaba a ser conocida en los circuitos londinenses por sus radicales *performances* y esta obra, uno de sus primeros vídeos, que había de ser expuesta reiteradamente en las dos décadas siguientes y adquirida por la Tate Modern en 1999, se convertiría en la más conocida dentro su producción artística.

*Measures of Distance*, una vídeo instalación en color con sonido con múltiples niveles de visualidad y textualidad, ha sido considerada por la artista como la culminación de experimentaciones formales y temáticas anteriores.<sup>42</sup> A lo largo de sus quince minutos de duración el espectador se enfrenta a una serie de imágenes que, a modo de diapositivas, pasan lentamente, fundiéndose una sobre otra. Un texto escrito a mano en árabe aparece como una cortina traslúcida sobre las fotografías, las cuales, borrosas en un primer momento, irán ganando claridad poco a poco. El marcado primer plano de las primeras imágenes hace difícil reconocer los contornos de lo que resulta ser un cuerpo; un brazo desnudo, o el ángulo de un codo, empiezan a atisbarse cuando, de manera súbita y algo abrupta,

---

<sup>42</sup> En la entrevista de 1996 con Claudia Spinelli Mona Hatoum afirma que *Measures of Distance* ‘was not only the culmination of all the issue based work I had done up to that point but also the most narrative and the most complex work i have ever made’ (‘no sólo fue la culminación de todo el trabajo basado en cuestiones políticas que había hecho hasta ese momento, sino también el trabajo más narrativo y el más complejo que he hecho’) publicada en Michael Archer, *Mona Hatoum* (Londres: Phaidon Press, 1997).

aparece una imagen sin la suave transición del fundido donde reconocemos el objeto de las fotografías: una mujer de mediana edad, de formas redondeadas y pelo oscuro. Este proceso se repetirá varias veces, pues a lo largo del vídeo las imágenes jugarán con un lenguaje visual de planos alternativamente alejados y cercanos.

Las fotografías se combinan a la vez con tres estratos verbales: el texto escrito, el sonido de una animada conversación en árabe entre dos mujeres y, por último, la capa de sonido más prominente en volumen y claridad que será también la única fácilmente descifrable para el espectador occidental por estar en inglés. Esta última capa corresponde a la monótona *voz en off* de la artista mientras lee lo que pronto se identifica como la traducción de las últimas cartas que la madre de Hatoum le dirige a su hija desde el Líbano antes de que la comunicación se vea interrumpida por la guerra.

Los fragmentos de las cartas leídos por Hatoum ofrecen cierta información biográfica. En algunas ocasiones se incluyen detalles privados –las cartas hacen referencia al sufrimiento provocado por la distancia entre madre e hija, a las relaciones familiares, las relaciones sexuales o a la primera menstruación de Hatoum, por ejemplo. En otras, el texto sitúa y explica el resto de los estratos de la obra. Identificamos así el texto en árabe como el manuscrito de las cartas de la madre y aprendemos sobre el contexto en el que se grabó la conversación y en el que fueron tomadas las fotografías. Por último, es importante destacar que en la exposición de The Photographer's Gallery, así como en montajes sucesivos, el vídeo aparecía retransmitido en un televisor pequeño, de baja calidad, como los que en el momento se podían encontrar en cualquier hogar. El espectador se veía así forzado a sentarse relativamente cerca y escuchar el sonido a través de auriculares que le aislaban de lo que sucede en el resto de la sala, que quedará a sus espaldas.

Casi tres años después de la inauguración de ‘Intimate Distance’ la imagen de otro *espacio de intimidad* apareció diseminada por las vallas publicitarias de Manhattan, Queens y el Bronx. Entre el 6 de mayo y el 30 de junio de 1992, la imagen en blanco y negro de una cama deshecha fue reproducida a gran escala en diversos puntos de la ciudad de Nueva York. Los enormes carteles mostraban la fotografía de una cama sin ningún rasgo notable; con un picado suave y un encuadre ajustado, el lecho de sábanas blancas apoyado contra una pared clara y lisa resultaba convencional. En las hendiduras de las dos almohadas y en las arrugas de las sábanas todavía podían verse los rastros de los cuerpos que habían habitado ese espacio. Además, el relieve de las formas en la tela quedaba acentuado por una luz tenue, cuyo foco externo sería presumiblemente una ventana. Sin embargo, la cotidianidad de la escena, su falta aparente de preparación y composición, la baja calidad de la imagen y la carencia de texto o logo que hiciese referencia al habitual mensaje publicitario, la convertía en cierta medida en inadecuada para su contexto.

Solo aquellos transeúntes que visitasen el MoMA serían capaces de identificar *Untitled* (1991) como una obra en la que el artista Félix González-Torres fotografiaba su propia cama y las vallas publicitarias como parte de la exposición ‘Projects 34’. Asimismo, el texto que acompañaba la exposición informaría al visitante de las conexiones emocionales y personales que la obra encerraba para el artista quien, a la muerte de su pareja, fotografiaba el lecho que compartían. Sin embargo, la cama como espacio íntimo, de encuentro sexual, de reposo, espacio familiar y afectivo, pero también de enfermedad y muerte quedaba vacía y sus connotaciones abiertas para aquellas personas que se encontrasen con la obra en las calles de Nueva York.

Si la obra de González-Torres jugaba con la ambigüedad de una historia evocada a través de un objeto personal, como es la cama, pero no narrada como en las cartas leídas por Hatoum, los objetos que el artista Bob Flanagan, en

colaboración con la vídeo artista Sheree Rose, presenta en su obra *Toybox* son cuidadosamente situados en el marco de una narración:

El mío es un cuento agridulce de un niño enfermo que encontró consuelo en su pene en un momento en que todo lo demás parecía conspirar para eliminarle o, cuanto menos dispuesto a llenar su miserablemente corta vida con una ración más que grande de dolor, malestar y humillación. El pene parecía crecer ante cualquier mierda a la que fuera sometido el resto del cuerpo y se elevaba a la altura de las circunstancias ante cada agresión, absorbiéndolo como una esponja o, para ser más sucinto, el *corpus spongiosum* se inundaba y mi estúpida polla bailaba ante la enfermedad y el sufrimiento. Aquel primer cachete en el culo propinado por la diestra mano del tocólogo no sólo puso en marcha mis pulmones enfermos, escupiendo hacia a la vida, sino que también envió una onda enfermiza a través de mi esfínter, por mi recto minúsculo, y directo al eje de mi novísimo pene, que desde entonces ha tenido en su cabeza la loca idea de que dolor y sexo son una y la misma cosa.<sup>43</sup>

Esta breve narración, una presentación o el principio de un cuento inquietante, aparece en el interior de la tapa del pequeño baúl de madera de pino que Flanagan y Rose utilizaron para su pieza *Toybox*. El texto, cuidadosamente

---

<sup>43</sup> Texto original que aparece inscrito en la madera del baúl que forma parte de *Toybox*: ‘Mine is the bittersweet tale of a sick little boy who found solace in his penis at a time when all else conspired to snuff him out or, at the very least, fill his miserably short life span with more than its share of pain, discomfort and humiliation. The penis seemed to thrive on whatever shit the rest of the body was subjected to and rose to the occasion of each onslaught, soaking it up like a sponge or, to be more succinct, the corpus spongiosum became full of itself and my stupid prick danced in the spotlight of sickness and suffering. That first swat on the ass from the obstetrician’s skilled hands not only started my diseased lungs sputtering to life, but it also sent a shick wave through my sphincter, up my tiny rectum, and straight into he shaft of my shiny new penis, which ever since then had this crazy idea in its head that pain and sex were one and the same.’

impreso en negro, con una tipografía clásica, se encuadrada en el marco de la tapa de un baúl que, sostenida en vertical por una cadena, aparece abierta, sirviendo así de presentación y cohesión a los diversos objetos que hay en su interior: un crucifijo de madera, un kit de primeros auxilios, unas esposas de juguete, un juego anatómico, una muñeca desnuda y calva, un trol, un estandarte con forma de chancleta, un corazón hinchable que dice ‘I love sex’, una fusta, un muñeco de trapo de Superman, un juguete sexual de grandes proporciones, un kit de doctor infantil, una caja del juego de construcción ‘Tinkertoy’, unas manos de plástico seccionadas, un muñeco de Porky Pig y otros juguetes.<sup>44</sup>

El exterior del baúl aparece repleto de dibujos en negro. En la parte frontal la figura de una mujer con un látigo, un busto de perfil de un hombre con asistencia respiratoria y una detallada figura de un médico, flanquean la silueta de un gran genital masculino. Entre ellos y cubriendo la superficie de todo el baúl vemos objetos y herramientas diversas (clavos, tornillos, esposas, candados, martillos, látigos, cuchillas, matamoscas, un fonendoscopio, tijeras) así como el dibujo de las piernas y nalgas de una figura arrodillada en la parte trasera.

La obra de Flanagan y Rose, una pieza realizada específicamente para formar parte de la exposición retrospectiva ‘Visiting Hours’ en el Santa Mónica Museum of Art (1992-1993), evidencia desde un primer momento algunos de los temas recurrentes de esta muestra: la infancia, la enfermedad y el dolor como placer sexual. De manera cruda, pero llena de humor, Flanagan y Rose construyen una obra que sin embargo aparece en primera persona singular y que se plantea como material personal de Flanagan. También Sophie Calle va a hacer uso de narraciones en primera persona, a modo de anécdotas o pequeñas historias personales y en *Histoires Vraies*, expuesta como serie en el Fonds Régional d’Art

---

<sup>44</sup> En su poema ‘Why?’ escrito en las paredes de la exposición ‘Visiting Hours: Bob Flanagan in collaboration with Sheree Rose’ (Santa Mónica Museum of Art, 1992-1993), donde se incluía la obra *Toybox*, hace referencia a muchos de estos objetos y juguetes en relación a sus connotaciones sadomasoquistas.

Contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur en 1994. En el caso de Calle las pequeñas narraciones son acompañadas de fotografías que a modo de documentos ilustran lo que en los textos se cuenta. Esta serie, configurada entre 1988 y 1992, será ampliada en años sucesivos, sin embargo por motivos de análisis y para delimitar la obra en el marco de su primer contexto expositivo se tomarán en cuenta aquí tan sólo aquellas piezas producidas en esta primera etapa. Las veinticuatro historias con sus fotografías que componen este primer conjunto—'Le portrait', 'Le nez', 'Rêve de jeune fille', 'Le peignoir', 'Le strip-tease', 'Le talon aiguille', 'La lame de rasoir', 'La lettre d'amour', 'Les chats', 'Le lit', 'La robe de mariée', 'La cravate', 'Le cou', 'Télé Star', 'Le dé /Le dé (suite)', 'Le cadeau', 'Le drap', 'la raconte', 'l'otage', 'la dispute', 'l'amnésie', 'l'érection', 'la rivale', 'le faux mariage', 'la rupture', 'le divorce', 'l'autre'— narran pequeñas anécdotas que, como las de Flanagan, tienen algo de cuento con una estructura narrativa clásica. Todas estas historias son presentadas como recuerdos poco convencionales por su contenido, a menudo poco halagüeño, triste o inquietante para la protagonista, así como plagados de extrañas casualidades. Lo personal de las historias contadas contrasta con el tono ligero y conciso que en ocasiones esconde tintes irónicos o humorísticos.

En 'Les chats' ('Los gatos'), la artista nos cuenta la pérdida de sus tres mascotas, el primero muerto por descuido en la nevera, otro arrebatado tras el nacimiento de su hermano y el último asesinado por un amante celoso que había obligado a Calle a elegir entre él y el animal. La macabra fotografía de un gato en descomposición que acompaña al texto es reproducida tres veces alertando, con esta reiteración, de su falta de fiabilidad como documento. Calle juega a menudo en esta serie con la ambigüedad entre la realidad y la ficción, empujando los límites de lo que el espectador está dispuesto a aceptar como autobiográfico. Como en Flanagan, el humor no deja de estar presente en la obra de Calle. Sin embargo, como veremos en el análisis detallado de la obra en el capítulo 6 este humor juega con el desconcierto del espectador.



Fotografías a modo de documentación personal son también las de Richard Billingham en su serie *Ray's a Laugh*. El valor como material personal que para el artista tienen estas fotografías queda en evidencia en el texto autobiográfico que las acompaña en su configuración como conjunto en formato de foto-libro en 1996. En el Billingham explica que los personajes fotografiados en su serie son su familia y que el tema central es el alcoholismo de su padre.

El libro de Bilingham presenta una serie ordenada siguiendo un patrón que, si bien no es necesariamente cronológico, si está cuidadosamente elaborado en torno a repeticiones y yuxtaposiciones. La secuencia se abre con una vista aérea de un suburbio inglés, con sus casas de ladrillo uniformes y desoladas. En contraposición, el resto de las fotografías que componen la serie se sitúan en el interior, todas a excepción de cuatro exteriores que de manera rítmica interrumpen las escenas del hogar. Los exteriores aparecen siempre en calma, sin presencia humana y en ocasiones mostrando bellas imágenes de naturaleza. Esas imágenes, de un ave posada en un árbol o un pato flotando en el río, contrastan con la concentración de información que ofrece el interior.

Las primeras escenas del hogar familiar parecen presentar a los personajes. Liz y Ray aparecen en un estado de incomunicación que se reiterará a lo largo de la serie: ella se dirige a él, mientras éste desvía una mirada vaga hacia la enorme botella de alcohol casero que en primer plano se presenta entre ambos personajes. A continuación aparecen Ray y Jason, de nuevo sin comunicación, apoyados en una pared azul y mirando a la cámara. Esta imagen muestra el contraste de la edad en sus torsos. Por último vemos los perros, los animales de la familia que, junto con el gato, aparecerán en tantas de las escenas, pero que rara vez interacción con sus dueños.

Las fotografías de Billingham son, en apariencia, poco elaboradas y a menudo resultan descuidadas por estar desencuadradas o borrosas. Esto les da un carácter de inmediatez que acentúa la crudeza del panorama familiar representado.

Este carácter de inmediatez en la representación o reproducción de escenarios reinados por el desorden, la suciedad y los trazos de una ‘mala vida’ también están presentes en la instalación que Tracey Emin presentó al prestigioso Turner Prize en 1998. *My Bed* presenta una cama de matrimonio con un somier de contrachapado de madraera, como las que se pueden adquirir en casi cualquier establecimiento de producción industrial. Vestida de manera sencilla, con un edredón, tres almohadas y sábanas blancas, la cama aparecía acompañada de una pequeña mesilla de noche redonda de madera oscura y una alfombra de moqueta azul.

A diferencia de la foto de González-Torres que, con su apretado encuadre no deja ver el entorno de la habitación, en el caso de *My Bed*, su presencia viene acompañada de una serie de elementos a los que el espectador puede acercarse y estudiar con detenimiento: el edredón se encuentra revuelto con una toalla y unas medias; en el suelo, un batiburrillo de ropa interior manchada de flujo menstrual, unos periódicos amontonados y un arrugado cartón de ‘Marlboro Light’ cuyas cajetillas abiertas siguen el rastro hasta un cenicero lleno de colillas que reposa sobre la mesa junto con otros objetos (una vela o unas fotos de Emin hechas con Polaroid). A un lado de la cama encontramos dos maletas sujetas con una cadena. Al otro lado, sobre la moqueta y junto a unas zapatillas de estar por casa, pueden verse además diversos residuos: tampones, preservativos, múltiples cajas de píldoras, pañuelos usados, restos de comidas, un test de embarazo, dos botellas de ‘Absolut Vodka’, una botella del refresco, un peluche; en definitiva, todo aquello que rompe la neutralidad que encontrábamos en González-Torres y que, al igual que en el caso de Flanagan, con su materialidad y sus connotaciones, resultan directas.

De la ineludible presencia de la obra de Emin pasamos al mundo subjetivo y casi onírico de la vídeo instalación, en dos canales, presentada un año después por la artista Shirin Neshat en la exposición Carnegie International de Pittsburg. *Zamzameh / Soliloquy* es una película en 16mm transferida a vídeo para su

proyección en dos pantallas opuestas. El espectador, situado entre ambas pantallas ve como se inicia un recorrido a vista de pájaro por dos ciudades. En ambos casos la cámara se detiene para enfocar a una figura vestida de negro que, vista de espaldas, se asoma a una ventana. Lentamente la cámara rodea la figura para mostrarnos su rostro, momento en el que se inicia la acción: la figura abandona las respectivas estancias y empieza a recorrer ambas ciudades.

En un lado vemos una ciudad identificable como occidental. En ella la figura aparece en escenarios abarrotados de gente, como las escaleras mecánicas de una estación o un centro comercial, espacios amplios y abiertos de la ciudad moderna. Pero también en el interior de una iglesia protestante donde su vestimenta negra contrasta profundamente con la blancura del espacio y de los hábitos de los personajes que allí se encuentran. En el otro lado vemos una ciudad identificable como oriental. En ella la figura recorre calles mas estrechas y pequeñas, un patio con una fuente en la que juegan alegremente unos niños, una ceremonia conjunta en una mezquita y una azotea donde la figura realiza la única acción que en el vídeo implica la interacción con otros objetos (se echa agua por la cabeza). Las imágenes mas idílicas de este segundo escenario contrastan con la dureza de la imagen de un niño extremadamente delgado retorciéndose en un suelo polvoriento y desértico. Un espacio similar hacia el que se escapa la figura al final del vídeo en esta pantalla.

En ambos casos, las figuras idénticas –interpretadas por la propia Neshat– aparecen aisladas de su entorno, nunca se relacionan con nadie; se limitan a observar, recorrer espacios y expresar su relación con lo que ven a través de su gesticulación mas o menos pausada. El foco de sonido (ruidos de la ciudad, cánticos, pero nunca diálogo), así como la intensidad de la acción en una y otra pantalla se alterna dirigiendo en ocasiones la mirada del espectador. Éste, al no poder, por su posición entre ambas pantallas, seguir ambas narrativas de manera linear, se ve obligado a interrumpirlas constantemente.

Si esas figuras idénticas que aparecen en *Zamzameh / Soliloquy* son las únicas imágenes claras que del cuerpo del artista tenemos en cualquiera de estas siete obras, todas ellas presentan, como hemos visto, una relación con lo personal. Estas obras, aparentemente dispares en su variado uso de medios, soportes y fórmulas, incluyen siempre un material que es presentado como autobiográfico, ya sea por la adopción de fórmulas en primera persona o a través de textos explicativos. Estos textos, si bien ‘externos’ a la obra, por aparecer ligados a ésta en su exposición pública tendrán un enorme impacto en su recepción. Como veremos en el próximo capítulo, el material personal así como la información paratextual de estas obras, se enmarcará en la discusión de un ‘arte autobiográfico’. Asimismo, en el cuarto capítulo se presentarán los problemas que este tipo de análisis plantea.

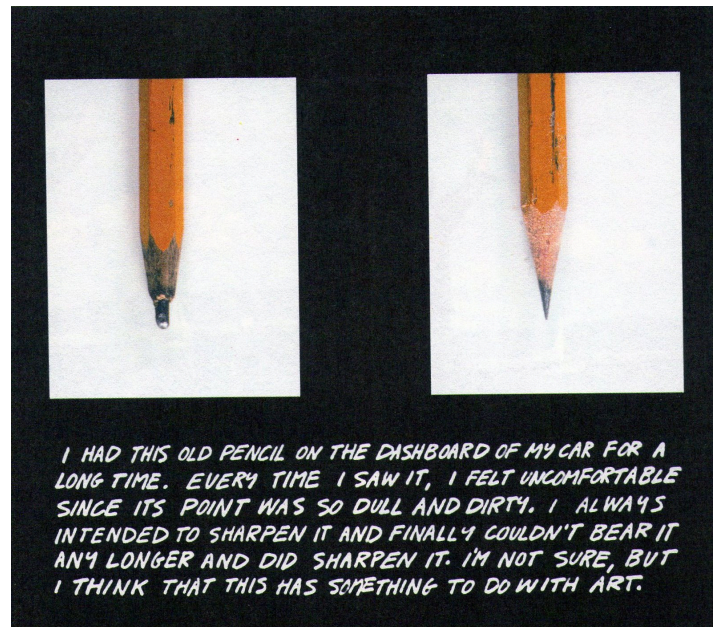


Figura 10. John Baldessari, *Pencil Story* (1972)

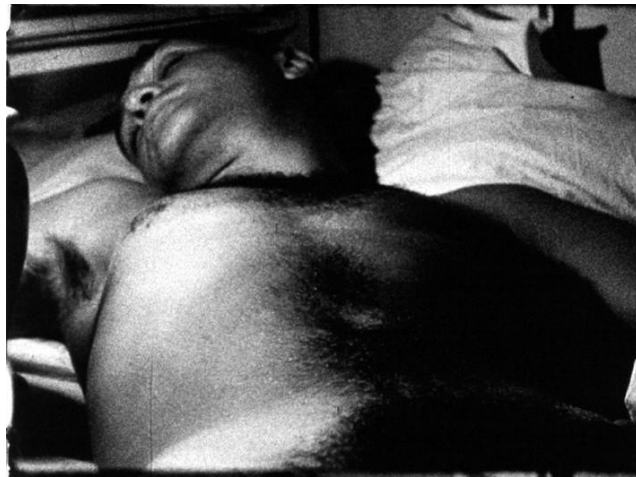


Figura 11. Andy Warhol, *Sleep* (1963)



Figura 12. Jo Spence, *The Family Album* (1979)

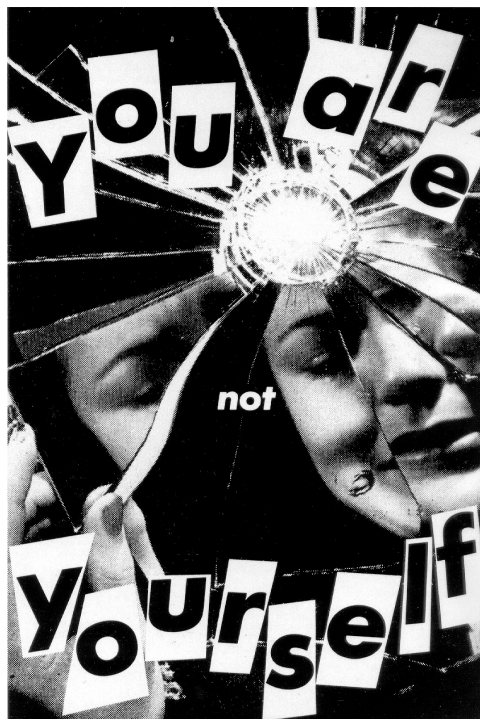


Figura 13. Barbara Kruger, *You are not Yourself* (1984)



Figura 14. Carrie Mae Weems, *Mirror, Mirror* (1987)

# 3

## LA AUTOBIOGRAFÍA Y LAS ARTES VISUALES

El primer capítulo daba cuenta de un breve recorrido diacrónico según el cual vimos cómo los procesos culturales y políticos de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta convirtieron el autorretrato en una práctica compleja y ofrecieron otras muchas formas de autorrepresentación que intencionadamente presentaban la experimentación con el cuerpo y el material personal como aspecto central de la obra. Si bien con una actitud escéptica, la crítica no tardará mucho en dar cuenta de esto. Así, como ya se ha apuntado en el capítulo anterior, desde mediados de los setenta se empieza a hablar de autobiografía en el mundo del arte. El primer apartado de este capítulo estará dedicado, por tanto, al panorama teórico que ha explorado la posibilidad de la autobiografía en artes visuales. Puesto que estos estudios se encuentran en diálogo con la teoría literaria que en las últimas décadas ha revisado las premisas de género autobiográfico, el segundo apartado de este capítulo recorrerá los aspectos fundamentales de ese debate.

### 3.1. Lo autobiográfico en las artes visuales: una terminología incómoda

Desde un primer momento, con las reivindicaciones del uso de lo personal por parte de artistas y teóricas feministas así como las primeras alusiones por parte de la crítica más establecida a la existencia de un arte personalista o ‘auto’,



las nuevas prácticas que a partir de la década de 1960 exploran las posibilidades de la autorrepresentación se reconocen como algo que va más allá de los límites tradicionales del autorretrato. Sin embargo, la identificación y categorización de estos nuevos límites no resultará fácil, como ya se vislumbra en la falta de concreción y multiplicidad terminológica que, como hemos visto en el apartado 2.1., presentaban los textos que se acercaron a estas obras.

En crítica artística, la agrupación por estilos, corrientes e *ismos* fue una tendencia muy en boga durante el siglo XX. Una emblemática compilación de estilos aparece en el elenco diseñado en 1936 por el fundador del MoMA, Alfred Hamilton Barr, para describir el desarrollo del arte abstracto. Esta tendencia, la que entiende las prácticas artísticas por agrupaciones estilísticas delimitables en el espacio, tiempo e implicación de sus participantes será, sin embargo, fuertemente criticada en las últimas décadas del siglo XX, pues planteaba un modelo artificial y fuertemente eurocentrista. A pesar de los ataques recibidos, la identificación de corrientes artísticas seguirá siendo defendida por muchos teóricos e historiadores como una herramienta útil para el estudio; recordemos el caso de Lucy Lippard y su argumentación en favor de la idea del *arte conceptual* apuntada en el capítulo anterior. De este modo, en la década de 1990 a menudo se sigue pensando en términos de ‘tendencias artísticas’ si bien en un sentido menos programático o delimitado que los *ismos* de finales del siglo XIX y principios del XX, y descritas siempre con cierta prudencia por parte de artistas y teóricos. Como veremos a continuación, los textos teóricos que se han acercado a la exploración de la autorrepresentación en las últimas décadas del siglo XX plantearán siempre la utilización del término autobiografía mostrando cierta incomodidad o inquietud.

De este modo, cuando en la segunda mitad de la década de 1990 encontremos, por primera vez, un verdadero panorama teórico y crítico que reconozca la intención de relacionar la autobiografía con las artes visuales, sus múltiples formulaciones revelarán los problemas que la trasgresión del género autorretratístico tradicional trajo consigo. Asimismo, el hecho de que sea a

mediados de los años 1990 cuando surja un interés teórico por lo autobiográfico que, dos décadas después, reconozca y explore en profundidad su impacto en las formulas autorrepresentativas visuales, tendrá también su eco en la práctica artística del momento. Como hemos visto, al igual que en los años 1980 las críticas al narcisismo obstaculizaron el desarrollo de la autorrepresentación en los términos planteados por los movimientos artísticos feministas, su recuperación en la década de 1990 favorecerá, una vez más, la adopción y visibilización de estrategias autobiográficas. Por tanto, para entender el terreno discursivo donde se sitúa el corpus de análisis del presente trabajo será necesario revisar las formulaciones terminológicas que pretenden ordenar el uso de materiales autobiográficos, personales e íntimos en las artes visuales.

A grandes rasgos podía decirse que esa búsqueda por transgredir el autorretrato tradicional y por ir más allá de la propia imagen que, como hemos visto se sitúa fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XX, se ha estudiado en el ámbito académico desde tres perspectivas fundamentales: aquella que se centra en la teatralización o la puesta en escena del sujeto como construcción o máscara y la exploración del cuerpo, aquella que plantea la posibilidad y las implicaciones de representar la historia de la propia vida y, por último, aquella que pone de relieve la articulación de nociones afectivas a través de la conceptualización de lo íntimo. Las dos primeras aparecerán más desarrolladas en el ámbito de la teoría anglosajona mientras que esta última aparece más desarrollada en teoría francesa.

Este breve recorrido hará hincapié, sin embargo, en las dos últimas líneas por ser las que más se relacionan con el corpus y sus antecedentes. Si bien es cierto que en los análisis de las obras a menudo veremos cuestiones relacionadas con la ficcionalización de personajes, como queda particularmente de relieve en las obras de Sophie Calle, Shirin Neshat o Tracey Emin, esto aparecerá encuadrado en la narración autobiográfica y en la representación de lo íntimo. Por tanto, primero se presentarán aquellos estudios que interpretan las obras de arte en

términos de narración de una vida y exploración de un sujeto –ya sea este entendido como cartesiano o postmoderno– para profundizar la noción de autobiografía en artes visuales. En este debate en torno a la posibilidad de autobiografía en las artes visuales encontraremos voces críticas que, si bien serán mencionadas en este primer apartado, serán desarrolladas en el próximo capítulo (véase apartado 4.1.2.). A continuación se presentará una segunda línea, menos prolija y a menudo menos elaborada, que opta por una terminología en torno a lo íntimo en el caso francés, y en torno a lo privado en el caso alemán. Partiendo del diálogo con estos estudios, una propuesta metodológica y una disquisición en torno al concepto de lo íntimo serán elaboradas en el capítulo cinco.

En 1996 encontramos las primeras publicaciones académicas que recogen la idea de autobiografía en artes visuales: *The Art of Reflection* de Marsha Meskimmon y *An Intimate Distance. Women, Artists and the Body* de Rosemary Betterton. Ambos textos, anglosajones e impregnados de un lenguaje propio de los discursos feministas, se centran en el análisis de la autorrepresentación como una herramienta que, en el caso de las artes visuales y vista de manera retrospectiva, había resultado muy útil para la construcción de una nueva mirada y su visibilización por parte de mujeres artistas. Tanto Meskimmon como Betterton manifestarán en sus textos una tendencia a hablar de esa nueva mirada autorrepresentativa en términos de arte autobiográfico, pero ambas, con particular énfasis por parte de Meskimmon, rechazarán ese tipo de conceptualización. El rechazo y la evasión por parte de Betterton y Meskimmon a una lectura de las obras autorrepresentativas realizadas por mujeres artistas en las décadas precedentes en términos autobiográficos resulta coherente si recordamos el interés que existe en este momento por parte de la teoría feminista de resistirse a las críticas de autoindulgencia, despolitización y narcisismo que estas prácticas habían recibido en los años ochenta.

En el segundo capítulo de *The Art of Reflection* Meskimmon presenta una clara y elaborada oposición ante lo que llama el modelo autobiográfico en artes

visuales. Meskimmon realiza un extenso estudio de la autorretratística llevada a cabo por mujeres artistas a lo largo del siglo XX, momento este último en el que reconoce un cambio en las maneras de entender el género y en la exploración de la individualidad. Sin embargo, considera un error interpretar este cambio a través de un modelo autobiográfico, que reconoce implícito en la mayoría de los análisis de estas obras pues, según Meskimmon, esto obvia importantes aspectos de la significación social que la representación de la propia imagen y de la propia vida implica, es decir, los decontextualiza.

En *An Intimate Distance*, un libro focalizado en las transformaciones que de la relación entre cuerpo y representación realizó el arte feminista de la década los ochenta y principios de los noventa, Betterton analiza varias obras como autobiográficas e íntimas, sin detenerse a definir su acepción. En este marco dedica un capítulo a las obras que trabajan con cuestiones de identidad y memoria y en él incluye *Measures of Distance* de Mona Hatoum. En su análisis de la obra de Hatoum, así como de otros artistas emigrados a Inglaterra, plantea cuestiones importantes sobre cómo la marginalidad de la posición de estos artistas les lleva a atacar modelos masculinos, al tiempo que a resistir la absoluta disolución del sujeto para mantener cierta agencia autorrepresentativa. Siguiendo esta línea argumentativa, Betterton afirma que para la práctica artística que pretende definir ‘el yo en el marco de las redes de la memoria, el lugar, la familia y la cultura’(1996: 173), la autobiografía se ha convertido en un medio fundamental para explorar la producción social y psicológica de la identidad femenina.<sup>1</sup>

La aportación de Betterton es fundamental, no sólo porque señala la capacidad afirmativa de la autobiografía para representar imágenes más complejas que aquellas tradicionalmente otorgadas a las voces marginales, sino que pone de relieve un mecanismo de identificación en la relación que el espectador establece con las obras autobiográficas. Betterton vincula esa relación entre espectador y

---

<sup>1</sup> ‘the self within networks of memory, place, family and culture’

obra a una ‘sensación de intimidad’ (1996: 189) que por desgracia no elabora ni teoriza.<sup>2</sup>

La de Betterton es por tanto una propuesta más matizada que, si bien no rechaza la idea de autobiografía en artes visuales, se centra en la noción de lo íntimo para prestar atención a dos aspectos fundamentales en la obra autorreferencial: la relación autor/ objeto de representación/ representación, y la relación espectador/ obra/ artista. Esa doble relación es descrita por Betterton como ‘una distancia íntima’. Según Betterton el acto de pintarse ‘es al tiempo íntimo, conectado a su noción de sí misma’ pero también ‘pone su cuerpo a una distancia como objeto de representación.’ Se abre así en este acto autorrepresentativo ‘el tercer término de la creación de significado: el espectador completa un circuito que salta la distancia entre el yo y el Otro’(1996: 7).<sup>3</sup> Será sobre esta noción de ‘intimidad’ en torno a la que elaboraré una propuesta para acercarnos a la relación entre autor, obra y espectador en las obras que utilizan material autobiográfico.

Betterton no abandona esta idea, cuatro años después ahondará en la relación entre espectador / objeto / artista en su artículo ‘Undutiful Daughters: avant-gardism and gendered consumption in recent British art’. En el, al hablar de las polémicas en torno a la obra de Tracey Emin, Betterton señala cómo, más allá de cuestiones de referencialidad, lo importante es que ‘al público se le esta ofreciendo una experiencia de auto-revelación que puede resultar íntima o intrusiva dependiendo de su punto de vista’ (2000: 21).<sup>4</sup> Más allá de la verdad o autenticidad de lo autobiográfico, Betterton se interesa por su valor como ‘estética

---

<sup>2</sup> ‘sense of intimacy’

<sup>3</sup> ‘an intimate distance’ / ‘is both intimate, connected to her sense of self,’ / ‘places her body at a distance as the object of representation’ / ‘opens up the third term in the creation of meaning: the viewer completes a circuit which leaps the gap between self and Other’

<sup>4</sup> ‘the audience is being offered an experience of self-revelation which may be intimate or intrusive depending on your viewpoint’

alternativa', como representación alejada de las convenciones, y por tanto, reconoce una obra de arte como autobiográfica cuando es 'una intencionada reconstrucción de su pasado como una serie de historias en lugar de la "verdad"' (2000: 21).<sup>5</sup> A pesar de que en este artículo Betterton elabora la propuesta que ya apuntara en su libro –la importancia del acto de desvelar mas allá de la información concreta que este acto revele– en esta segunda lectura, por desgracia, se abandona la noción de intimidad que, como será argumentado en el quinto capítulo, ofrecería nuevas posibilidades al análisis de la relación con el espectador.

Todavía en el marco de la historiografía feminista la incómoda adaptación del término autobiografía a las artes visuales se ve también plasmada en el artículo 'Autobiographical Patterns', publicado por Janis Jefferies en 1997. Jefferies propone usar siempre el plural, 'autobiografías', entendiendo que con este matiz se sugiere la noción de auto-creación o auto-invenición que reconoce implícita en la construcción de la obra textil que estudia. Sin embargo, al margen de estos estudios concretos, no será hasta 2002 cuando se publique el primer estudio académico que hace una recopilación y una tipología de la intersección entre autobiografía y artes visuales, que si bien no aspira a ser completa, sí organizada y sistemática. Bajo la coordinación de Sidonie Smith y Julia Watson aparece *Interfaces. Women /Autobiography/ Image /Performance*, una compilación de artículos de diversas teóricas provenientes, fundamentalmente, del ámbito de los estudios literarios, a excepción de las aportaciones de Mieke Bal cabeza de los estudios de análisis cultural, así como las de Amelia Jones y Jo Anna Isaak cuyo trabajo se liga a la historia del arte.

Un avance del planteamiento del libro es presentado un año antes en el artículo de Smith y Watson 'The Rumpled Bed of Autobiography: Extravagant

---

<sup>5</sup> 'counter aesthetic' / 'a purposeful reconstruction of her past as a set of stories rather than the "truth"'

Lives, Extravagant Questions.’ Sus autoras, con una extensa obra individual y en colaboración dedicada al estudio de la autobiografía literaria realizada por mujeres, sitúan el germen de su proyecto como respuesta a la efusión de innovadores autorretratos fotográficos o pictóricos, autorrepresentaciones a través de libros de artista, instalaciones, *collages* y *performances* que han marcado las últimas dos décadas y que, a sus ojos, a menudo iluminan de múltiples y nuevas formas los estudios que ya habían realizado (2001a: 1).

En este artículo se centran solo en la obra de Tracey Emin *My Bed* para explicar su acepción de la autobiografía contemporánea; para ello, utilizan la metáfora de la cama. Según Smith y Watson, a estas alturas, tras décadas de experimentación,

‘es ahora, ineludiblemente, una cama revuelta –en la que se ha dormido mucho; todavía caliente y sucia; y poseída por cuerpos conspicuamente ausentes [...] Arrugada, sin hacer, en este momento la cama es una metáfora productiva a la hora de abordar las experimentaciones contemporáneas con la auto-presentación en las que se mezclan, como en un cajón de sastre, modos autobiográficos, tropos e historias. Paradójicamente, lo autobiográfico es una consciente puesta en escena para el ámbito público, aunque esta puesta en escena tiene un pie metido en el íntimo lecho de lo personal.’ (2001a: 2).<sup>6</sup>

La metáfora utilizada por Smith y Watson pone de relieve la importancia de la materialidad, las cualidades físicas y sensoriales de los objetos estudiados. Al

---

<sup>6</sup> ‘is now inescapably a rumpled one –much slept in; still warm, if soiled; and haunted by conspicuously absent bodies [...] Rumped, unmade, at this contemporary moment the bed is a generative metaphor for approaching contemporary experiments in self-presentation that mix a grab-bag of autobiographical modes, tropes, and histories. Paradoxically, the autobiographical is a conscious staging arena for the public world, if one with a foot lingering in the intimate bed of the personal.’

igual que Betterton cuando se refiere a una ‘sensación de intimidad’ la descripción de esa ‘cama revuelta’ (‘rumpled bed’) evoca la relación con el cuerpo del espectador y por tanto anticipa uno de los aspectos que se pondrán de relieve en el método propuesto en el capítulo 5, su implicación.

Así, en *Interfaces* esas primeras ideas apuntadas en el artículo aparecen elaboradas en torno a obras que combinan lo visual y lo textual. La compleja tipología de la intersección entre lo visual y lo textual propuesta por Smith y Watson será revisada en el apartado 5.3., sin embargo, es importante destacar aquí su utilización del término ‘autobiographical performances’ como herramienta para teorizar la autorrepresentación femenina en las artes visuales. Su propuesta terminológica plantea estas obras autorrepresentativas como un acto performativo, y no transparente, que construye una subjetividad en la constante interrelación de la memoria, la experiencia, la noción de identidad, la corporealización y la agencia. Smith y Watson inciden así en ese carácter fluido y no esencial de este tipo de autorrepresentaciones que ya se señalaba en propuestas anteriores.

A pesar de que Smith y Watson defienden la adopción del término autobiografía para conceptualizar los nuevos tipos de autorrepresentación en artes visuales, se trasluce en su texto esa permanente incomodidad con el término. De hecho, a pesar de implicarse en el estudio del arte en términos autobiográficos afirman que prefieren el término ‘life narrative’ (narración de una vida) por reflejar mejor la multiplicidad de prácticas que se han adoptado para contar la propia historia. Asimismo señalan que, a pesar de que a menudo usan ‘el adjetivo “autobiográfico” para describir las autorrepresentaciones realizadas por mujeres en diversos medios visuales y performativos, preferimos pensar en las obras no como “autobiográficas” sino como narraciones de una vida representada’ (2002:



8).<sup>7</sup> Así, entienden por autobiográfico ‘un conjunto de prácticas autorreferenciales cambiantes’ y parecen asumir que en todo autorretrato contemporáneo hay cierta representación autobiográfica que no es, sin embargo, ‘meramente personal’ o ‘meramente narcisista’, si no que corresponde a una elaboración intencionada (9).<sup>8</sup>

La defensa de la obra autorrepresentativa o que usa material autobiográfico como intelectualmente compleja, mediada y elaborada producto de esa crítica al narcisismo que apuntaba anteriormente, será una constante que llega hasta nuestros días. La imbricación del debate entre narcisismo y elaboración intelectual en el nuevo debate de la autenticidad versus mediación en la obra de arte será desarrollada en el apartado 4.2. Basta aquí señalar su importancia a la hora de determinar la posición desde la que hablan las primeras autoras que se acercaron al estudio de la autobiografía en las artes visuales.

La rica compilación de las propuestas de diversas autoras que Smith y Watson presentan en su libro ofrece una variada muestra de las posiciones en torno a este debate. Vemos propuestas profundamente dispares, desde voces críticas con la noción de autobiografía, como es el caso de Marianne Hirsch y de Mike Bal, a posturas plenamente integradas en un modelo biografista (que como veremos en el apartado 3.2. explica la obra a través de la biografía del artista), como en el caso de Georgiana M. M. Colvile o de Mimi Y. Yang. Sin embargo, en general, veremos cómo dentro del marco de la autorrepresentación se articulan diversas variantes que apuntan a esa incomodidad terminológica que señalaba inicialmente.

Mieke Bal presenta la crítica más potente al modelo autobiográfico optando por el término ‘autotopography’ que, en su análisis de la obra de Louise

---

<sup>7</sup> ‘the adjective “autobiographical” to describe women’s self-representation in various visual and performance modes, we prefer to think of the works not as “autobiographical” but as enacted life narrations’

<sup>8</sup> ‘a set of shifting self-referential practices’ / ‘merely personal’ / ‘merely narcissistic’

Bourgeois, presenta como una opción más versátil para explorar cuestiones de espacio, ambiente y material en la experiencia del espectador. Bal utilizará un recurso importante, que veremos en muchos textos, el de hablar de ‘material autobiográfico’ para reconocer la inclusión de ciertos elementos en la obra sin dejar de mantener una postura crítica ante la evocación del género literario.<sup>9</sup> En una línea similar, Marianne Hirsch habla del uso de material personal o autobiográfico para la construcción de memorias colectivas.

Jennifer Drake plantea una postura intermedia pues, si bien hace una lectura que sitúa la obra como autobiográfica, su análisis pretende poner de relieve la problemática de algunos de los elementos que vienen asociados al género. Así, plantea la idea de que en las artes visuales la autobiografía no implica necesariamente auto-revelación y propone el término ‘autobiografía intelectual’ como recurso para resaltar una vez más la intencionada mediación del artista.<sup>10</sup> Centrando su caso de estudio en Lorna Simpson y Adrian Piper propone la combinación de lenguajes visuales y textuales confesionales, didácticos, líricos y académicos. En la misma línea Irene Gammel habla de ‘diarios visuales y performativos’ señalando que el elemento serial de algunas obras permite representar las múltiples facetas del sujeto con mayor complejidad.<sup>11</sup>

Por el contrario, una metodología acrítica con la aceptación de la obra, no sólo como autobiográfica, sino como espacio de revelación a través del cual se puede acceder al sujeto del artista, la encontramos en Georgiana M. M. Colvile. En un análisis basado en teoría psicoanalítica Colvile lee los autorretratos de Claude Cahun como reflejo de su supuesta anorexia. Del mismo modo Mimi Y. Yang explora las pinturas y diarios de Frida Kahlo para construir un argumento

---

<sup>9</sup> ‘autobiographical material’

<sup>10</sup> ‘intellectual autobiography’

<sup>11</sup> ‘visual and performance diaries’

según el cual la producción artística de la artista se presenta como una necesidad terapéutica para paliar el sufrimiento de su vida.

En lo que podría ser una respuesta a la lectura de Colvile, el texto de Amelia Jones 'Performing the Other as Self: Cindy Sherman and Laura Aguilar Pose the Subject' alerta al lector de cómo el autorretrato fotográfico 'realiza una especie de autobiografía visual, con la promesa de ofrecer al espectador un "sujeto" (en este caso, el autor el o ella misma) a través de un "texto" visual narrado en primera persona' (69).<sup>12</sup> Aunque la relación con la autobiografía en este caso no se profundiza y parece más superficial que en otros estudios de la misma autora, este texto es importante porque apunta un tema que Jones explora reiteradamente: la creencia occidental en la autorrepresentación, primero fotográfica y luego digital, como lugar de acceso a un sujeto.

En esta línea se encuentra otro artículo de Jones, 'The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment' (2002) donde toma autorretratos fotográficos, entre ellos uno de la misma Cahun, para argumentar que su alto nivel de pose y puesta en escena permite a sus autores jugar con la idea de la performatividad del yo y, por tanto, con su inestabilidad. El análisis de cómo se produce significado en el estudio de las obras autorrepresentativas tiene como fin resistir la estabilización de la subjetividad y resaltar el funcionamiento recíproco de las imágenes. Así, para Jones, a través de esa pose, esa máscara o pantalla, el autorretrato se convierte en un lugar de proyección y auto-identificación, términos fundamentales en los que Jones establece la relación del autor y del espectador con el objeto.

La importancia del proceso de proyección e identificación será desarrollada en el libro que Jones publicará cuatro años después: *Selfimage. Technology,*

---

<sup>12</sup> 'performs a kind of visual autobiography, promising to deliver a particular "subject" (in this case, the author her- or himself) to the viewer through a visual "text" narrated in the first person'

*Representation and the Contemporary Subject*. Este libro será fundamental por estar centrado en cómo la cultura euroamericana entiende la relación entre el cuerpo, el concepto y experiencia del yo, y la representación visual. Jones habla aquí de la paradójica simultaneidad con la que la cultura visual euroamericana mantiene pero también pone en suspensión o borra la grieta entre sujeto y objeto para garantizar la fantasmagórica coherencia del sujeto que hace y ve. Ésta será una cuestión fundamental para entender las obras del corpus que presento, pues será esa fusión al tiempo que separación del sujeto y el objeto la que permitirá el juego de la metodología tradicional así como la posición de muchos espectadores que serán expuestos en el apartado 4.1.2. Asimismo, este libro resulta fundamental para el modelo analítico que propondré en el capítulo 5 pues en él Jones reconoce la importancia de la implicación del cuerpo del espectador en la experiencia de la obra teorizada a través de un arriesgado ejercicio autorreflexivo. Ante su idea de los ‘desiring bodies’, los ‘cuerpos que desean’ de los espectadores y su propio ‘cuerpo que desea’, Jones plantea la paradoja del ‘never enough’ en la relación del ser humano con esa representación visual que parece darnos un acceso al sujeto. Un sujeto que, sin embargo, nunca resulta suficiente.

Hasta este momento, hemos visto cómo la bibliografía que trata la relación entre autobiografía y artes visuales viene fundamentalmente teorizada en el marco de los discursos feministas y centrada en las obras realizadas por mujeres artistas. En este contexto vemos también cómo a menudo el término autobiografía aparece, si no usado con cierta incomodidad y constantemente matizado, sí justificado o elaborado en contraposición a las acusaciones de mero narcisismo que estas obras recibían. En los primeros años del siglo XXI encontramos una mayor aceptación del concepto de autobiografía en las artes visuales, se describe, se usa con mayor decisión y se aplica a un panorama artístico más variado. Así, a pesar de que en 2004 Barbara Steiner y Jun Yang señalen que gran parte de la investigación en torno a este tema viene de los estudios literarios o de estudios monográficos de artistas, encontramos la idea de la autobiografía en artes visuales suficientemente establecida como para que series de publicaciones sobre arte contemporáneo

como ‘Tableaux Choisis’ de Editions Scala, ‘Art Works’ de Thames y Hudson o ‘La Biblioteca Azul (serie mínima)’ de Siruela dediquen monográficos a este tema.

Una de estas publicaciones monográficas, *Mythologies personnelles: l’art contemporain et l’intime*, un libro de divulgación publicado por Scala en 2004, traza un recorrido desde finales de los años 1960 hasta nuestros días. En él se señala esa falta de reflexión teórica, que a menudo se atribuye a los artistas que se autorrepresentan, como una cualidad atractiva y positiva de las obras. Se sitúa el origen del término ‘mitologías personales’ en la exposición de 1964 ‘Mythologies quotidiennes’ del Musée d’Art Moderne de la Ville de París y en la controvertida sección de Documenta V (1972) ‘Mythologies Individuelles’. En esta línea, habla del creciente requerimiento de la sociedad contemporánea a que el individuo se exponga. Sin embargo, el libro traza de manera vaga la relación entre autorrepresentación e intención política sin dar cuenta de los movimientos artísticos feministas o de la implicación de voces excéntricas en estas prácticas.

En ese mismo año se publica otra obra con carácter divulgativo: *Art works. Autobiography* de Thames & Hudson. En ella, Barbara Steiner y Jun Yang serán los primeros en intentar dar una visión amplia del género autobiográfico como aplicable a las artes visuales con un amplio elenco en la que incluyen las obras de Tracey Emin y Sophie Calle. Con este fin argumentan que ‘el género autobiográfico ha sido siempre un crisol para los múltiples modos y formas de contar historias de una vida, incluso a medida que la idea del ‘yo’ ha ido cambiando con el paso de los años’ (Steiner and Yang 2004: 15).<sup>13</sup> Esta idea, articulada por Steiner y Yang, es importante pues de ella se trasluce la creencia, presente en muchos autores, de que el género que están adoptando ha de ser visto desde una nueva perspectiva, ampliado, transformado. Aún así, en su esfuerzo por

---

<sup>13</sup> ‘[t]he genre of autobiography has always been a melting-pot for various forms and modes of life story, even as the idea of the self has changed over the years’.

definir las características de ese nuevo tipo de autobiografía, la autobiografía en el arte, destacarán aquellos aspectos que, a su entender, comparte con el género literario tradicional:

Ambos reclaman un vínculo entre el sujeto narrador (el autor), la vida o el episodio de la vida descrito, y la obra que la describe. El narrador recuerda su vida, o sectores de ella, en primera persona y se dispone a decir algo sobre ellos, incluso si ese algo no es más que una breve descripción o una referencia. Puede ser que ciertos sectores de la vida aparezcan sólo en el contexto de los acontecimientos históricos o sociales, o que sean resaltados de forma selectiva. Tal autobiografía bien puede consistir en fragmentos o bocetos, y éstos pueden ser dispuestos de forma incoherente, sin ningún patrón imperioso o contexto (16)<sup>14</sup>

El planteamiento de Steiner y Yang, basado en la adopción y trasgresión de un género, está presente también en el texto de Anna Maria Guasch para la colección de Siruela. En el caso de Guasch se plantea un proceso de hibridación o contaminación en el que la adopción de un género sirve para trasgredir otro. Así, el nuevo tipo de relación entre el autor, su vida y su trabajo que la autora reconoce en diversas obras de la segunda mitad del siglo XX produce, a su entender, ejemplos de ‘autobiografías visuales’ que exceden los límites del autorretrato.

---

<sup>14</sup> ‘Both claim a link between the narrating subject (the author), the life or episode of a life described, and the work that describes it. The first-person narrator remembers his or her life, or sections of it, and sets out to say something about it, even if this something is merely a brief description or just a reference. It may be that certain segments of a life appear only in the context of historical or social events, or are highlighted selectively. Such autobiography may well consist of fragments or sketches, and these may be arranged incoherently, without any overriding pattern or context.’

También Joan Gibbons dedicará a la autobiografía el primer capítulo de su libro *Contemporary Art and Memory* (2007), donde explora las distintas estrategias que el arte contemporáneo ha desarrollado para trabajar la idea de memoria. En él incluye obras de Félix González-Torres y Tracey Emin para analizar distintos ejemplos en los que la memoria se presenta como una narrativa personal, como una elaboración de la experiencia vivida, no en tanto que representación especular o historia de una personalidad, sino por la reflexión que ofrece sobre los límites de lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo.

Una vez más, en este caso abiertamente formulado por la propia autora, la utilización del género autobiográfico en el análisis de las obras aparece con un doble objetivo. El género autobiográfico es evocado para establecer una perspectiva a partir de la cual acercarse a las obras y, a su vez, esas obras insertadas en el marco de la autobiografía serán una herramienta para revisar y cuestionar los límites del género. Puesto que este aspecto es fundamental a la hora de leer los análisis que de las obras de arte autobiográficas ha hecho la comunidad académica, desarrollaré en mayor profundidad este argumento en el próximo apartado. Por ahora, es importante reconocer tan solo un patrón según el cual se sustenta la calidad artística y creativa de la obra en términos de su capacidad para ampliar, romper, contaminar, transgredir o desafiar un género por medio de estrategias que cuestionan la continuidad de la memoria y la narración propia, la estabilidad del yo y la referencialidad de la representación.

Pero no todo el debate se va a ver reducido a la identificación de ciertas obras como autobiográficas al tiempo que trasgresoras del género; como veremos a continuación, pronto tomarán fuerza cuestiones relacionadas con el acto de revelación y la cualidad referencial de las obras. Así, mientras que en un primer momento los estudios se centraron en las prácticas de mujeres artistas con el recurrente debate del impacto político versus las acusaciones de narcisismo y falta de elaboración artística, en un segundo momento la relevancia de lo narrado pasará a formar parte de la más amplia preocupación por la autenticidad y el

acceso a lo real a través del arte. En el marco de las prácticas autorrepresentativas o que utilizan material autobiográfico, la preocupación por la revelación y la referencialidad darán lugar a dos vías teóricas, aquellas que interpretan lo autobiográfico en tanto que testimonio por una parte, y en tanto que confesión por otra. Las implicaciones teóricas y conceptuales de estas vías serán desarrolladas en el apartado 4.2., sin embargo, es importante señalar aquí algunos textos que los desarrollan en tanto que tendencia artística.

### *Arte Confesional*

Un fenómeno específico del contexto artístico y teórico británico de la década de los noventa será la idea de ‘Arte Confesional’, entendido como una forma de arte autobiográfico basado en experiencias de la vida del artista cuyo acto de auto-revelación va mas allá transgrediendo las fronteras propias del género autobiográfico. Outi Remes, que dedica su investigación a este fenómeno, lo describe como un arte que, bebiendo de los programas del corazón, los *reality shows* y la prensa sensacionalista, promete contar las experiencias más secretas e íntimas del artista. Para Remes, a diferencia de la cultura del entretenimiento, el arte confesional presenta una paradoja pues, en lugar de complacer el deseo voyeurista del espectador ‘revela más de lo que el espectador quiere saber: más de lo que el espectador siente como “seguro”’ (2010: 124).<sup>15</sup> Los artistas que se identifican con este tipo de arte –Gillian Wearing, Richard Billingham o Tracey Emin (que ha sido Professor of Confessional Art para la European Graduate School)– se encuadran en el contexto específico, el de los yBas. Como veíamos en el apartado 1.1.2., el hecho de que los yBas hayan sido identificados con una maniobra especulativa dentro del mercado del arte ha favorecido el que sus obras

---

<sup>15</sup> ‘it reveals more than the spectator wants to know: more than the spectator experiences as “safe”’



sean percibidas como una continuación acrítica de esos productos confesionales de la cultura de entretenimiento.<sup>16</sup>

Entre las voces críticas que rodean a estos artistas cabe destacar la de Julian Stallabrass (1999) por ser, como veíamos, autor del estudio más sistemático que al fenómeno de los yBA se ha dedicado. Stallabrass argumenta en su estudio que el ‘arte confesional’ no es sino una manera de aprovecharse de una tendencia sensacionalista del público británico. Remes, sin embargo, defenderá la idea de que su mero estatus como ‘arte’ diferencia al arte confesional de la cultura de entretenimiento por plantear una posición crítica y que invita a la reflexión. Vemos en torno al arte confesional, por tanto, una vez más, la articulación del debate que defiende o critica su producción en tanto que directa o intelectualmente elaborada. En la misma línea encontramos dos artículos, ‘The Influence and Treatment of Autobiography in Confessional Art’(2006) y ‘Articulating authenticity through artifice: the contemporary relevance of Tracey Emin's confessional art’ (2008), en los que Christine Fanthome presenta las implicaciones que trae consigo el hecho de entender el arte autobiográfico como un acto de auto-revelación transparente o meramente referencial. Una vez más Fanthome señala que el problema fundamental de la premisa de lo confesional es que la obra de arte, en tanto que verdad, se asume como carente de mediación y, por tanto, falta de elaboración.

Como da cuenta el catálogo de la exposición *Ego Documents: The autobiographical in contemporary art*, en la que se incluye la obra de Mona Hatoum, el ‘ego se ha convertido para muchos en el único lugar verdaderamente auténtico y secreto, la solitaria terra incognita que todavía no ha sido poseída o medida por los demás’ (Herausgeber 2009: 6).<sup>17</sup> El concepto de ‘ego-documents’

---

<sup>16</sup> Véase contextualización del término ‘yBas’ ( young British artists) en el apartado 1.1.2.

<sup>17</sup> ‘The ego for many has become the only truly authentic and secret place, the lone terra incognita not yet possessed or measured by others.’

es tomado del término literario acuñado por el historiador Jacques Presser a mediados del siglo XX para referirse a todo texto, bien sea o no literario, en el que el 'ego' del escritor se presenta como aquel que escribe y se describe.<sup>18</sup> Para enfatizar la importancia del 'ego' como centro y objeto de documentación, la exposición toma el amplio término acuñado por Presser para, en contraposición a la restringida concepción literaria de la autobiografía, referirse a todas aquellas obras conscientemente autorrepresentativas. En esta desviación del término autobiografía, al igual que Mieke Bal, Herausgeber señala como una opción más prudente el hablar de 'elementos autobiográficos', pues considera que la autobiografía está fuertemente basada en aquellos modelos literarios que se relacionan con nociones de verdad y autenticidad (16).

De ese tipo de lecturas que reconocen cierto arte como confesional, bebe la reciente exposición *Privat/Privacy* (Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2012-2013). Una retrospectiva que explora el concepto de 'post-privacy', o el supuesto colapso de la esfera privada en las últimas décadas, a través de las obras de diversos artistas, entre los que no pueden faltar algunas piezas de la serie *Histoires Vraies* de Calle, *My Bed* de Emin y algunas fotografías de *Ray's a laugh* de Billingham.<sup>19</sup> La preocupación en el ámbito germánico por las fronteras entre lo privado y lo público, un tema central en el siglo XXI, ya se había explorado en la exposición 'Other than Yourself – An Investigation between Inner and Outer Space' (2008). En ella se contraponen las nociones de espacio privado y espacio público en

---

<sup>18</sup> Para un estudio revisado de la propuesta de Presser véase Rudolf Dekker, 'Jaques Presser's Heritage: Egodocuments in the Study of History', *Memoria y Civilización*, /5 (2002), 13-37.

<sup>19</sup> Martina Weinhart señala que 'Exhibitionism, self-disclosure, the urge to tell a story, the pleasure of revealing, and voyeurism are the social strategies of our time' y afirma 'The diagnostic findings are clear, the symptoms more than obvious: today, "private" seems like a term of the past' (50) Término muy enraizado en Alemania y en los trabajos en torno a internet y los nuevos media, la comisaria cita un artículo de Christian Heller, descrito como 'Independent Futurist' que se llama 'Post-Privacy: Prima leven ohne Privatsphäre' (Munich: C. H. Beck, 2011). Véase Martina Weinhart, 'Privat = Privacy', en Schirn Kunsthalle Frankfurt (ed.), (Berlin, 2012).

relación a las ideas de propiedad, escala y distancia. Sin embargo, *Privat/Privacy* es más radical, al partir del problemático planteamiento que considera el mundo contemporáneo como una época en la que la barrera de lo privado ha desaparecido y el término empieza a resultar obsoleto.

Los comisarios Martina Weinhart y Max Hollein ofrecen un recorrido por distintas obras, con notable dispersión geográfica y periódica, que parecen mostrar la preocupación de los artistas por la invasión de la esfera de lo privado en unos casos o por la exposición de un material impropio del arte tradicional por su carácter íntimo o banal, en otros. En este segundo caso, resulta llamativa la superficialidad y parquedad con la que los comisarios se refieren a la importancia que el trabajo de las artistas feministas de las décadas previas tuvo a la hora de sentar las bases y ganar un lugar en el arte para este tipo de prácticas. Así, *Privat/Privacy* es una exposición que, si bien recoge y hace patente una tendencia que ha tenido gran presencia en el arte contemporáneo, no deja de transmitir una postura acrítica de las problemáticas que surgen en torno a la posibilidad de mostrarse, perpetuando así una recepción de las obras como vías de acceso a un sujeto.

Sin embargo, la ilusión del acceso al otro es una trampa difícil de evitar y, como venimos viendo, el debate en torno a la autenticidad y la referencialidad en la autorrepresentación se va a convertir en una preocupación central. Buscando redefinir la noción de espectador en el contexto de los trabajos autobiográficos Estrella de Diego plantea la problemática fundamental de la cuestión de la referencialidad como una ‘trampa’ propia de la autorretratística y el proyecto autobiográfico. De Diego señala que ‘[s]ería preciso preguntarse si somos de verdad nosotros cuando estamos allí. Si estar allí garantiza la *autenticidad* de nuestra autobiografía o hasta de nuestro autorretrato’ pues ‘[m]ostrar el rostro no es desde luego mostrar(se), y los autorretratos son a veces falsos autorretratos porque la aparición del rostro, se ha dicho, no es nunca garantía de nada’ (2011: 63).

No obstante, esa trampa del acceso a un ‘Yo’ que, a los ojos del espectador, parece garantizar la autorrepresentación y la autobiografía, se ha entendido también como una herramienta al servicio de los artistas. Las posturas que reconocen en la autorrepresentación una estrategia poderosa para cuestionar las representaciones que de distintas minorías (raciales, sexuales, de género, sociales) hacen los discursos dominantes tienen, como hemos visto en el primer capítulo, un rico recorrido. De este modo, las críticas al valor de verdad atribuido a estas prácticas no minarán su potencial a ojos de artistas y teóricos. Así lo considera Aphrodite Désirée Navab en su artículo ‘Unsayng Life Stories’, centrado en la obra de Shirin Neshat y Gazel (otra vídeo artista iraní). En el, como en la mayoría de los estudios de artistas percibidas como exotizadas, se argumenta que el modo autobiográfico permite a estas artistas usar el “yo-narrante” para “desdecir” lo que les ha sido atribuido a través de estereotipos’ (Navab 2007: 41).<sup>20</sup> Así, en el caso de Navab, al igual que en el de Fanthome y Remes, la confesión y el testimonio aparecen en el trasfondo de sus lecturas como una prueba de trasgresión, originalidad y valor artístico de las obras que estudian, al tiempo que, paradójicamente, encuentran en la promesa de autenticidad de la modulación autobiográfica propia de las lecturas clásicas del género, la potencia de su estrategia discursiva.

La cuestión de la autenticidad de lo narrado también será central en el análisis que de la *performance* autobiográfica hace Deirdre Heddon (2008). Para describir la *performance* autobiográfica Heddon toma las dos raíces etimológicas como *conditio sine qua non* para que una obra pueda ser considerada bajo esta categoría: la obra debe presentar algún aspecto que implique la narración de una vida (*bio*) y, a su vez, el autor, el protagonista de esa narración y el performer han de ser la misma persona (*auto*), generando así la sensación de la representación de un único sujeto. Sin embargo, a pesar de que Heddon se esfuerza por hacer una

---

<sup>20</sup> “‘telling-self’ to ‘unsay’ what has been attributed to them through these stereotypes’

tipificación, afirma que la presencia del artista y la voz en primera persona del autor no garantiza que el material sea autobiográfico, es decir, plantea una definición basada en la temática, modulación y puesta en acción para señalar la imposibilidad de definir la *performance* autobiográfica en tanto que referencial.

En relación al problema de la referencialidad, la fuerza discursiva de los lenguajes y medios a los que se les otorga valor de “verdad” queda de manifiesto en el análisis que de las instantáneas cotidianas de los álbumes familiares hacen Jo Spence en *Beyond the Family Album* (1980) o Marianne Hirsch en su libro *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (1997). Ambos textos parten de una postura común: el reconocimiento en la fotografía cotidiana y por tanto aparentemente personal y directa, de una profunda mediación cultural y codificación que modula este tipo de imágenes. El caso de Hirsch será importante para el presente corpus, y será explorado en mayor profundidad en el capítulo 6. Distanciándose de la perspectiva estrictamente constructivista y partiendo del ‘ça a été’ (‘esto ha sido’) que Roland Barthes aduce en *La cámara lúcida* (1990) como intrínseco a la fotografía, Hirsch se decide a aceptar y explorar de manera crítica la ‘adhesión del referente’, en el sentido indexical, en tanto que capaz de naturalizar ciertas prácticas culturales y enmascarar su carácter estereotipado y profundamente codificado.

En la línea de Hirsch y retomando también las ideas de Barthes, en *La photographie et l'(auto)biographie* (2004) Sylvie Jopeak realiza un análisis de cómo el autorretrato fotográfico se transforma en una forma de dar cuenta de la historia individual y familiar. Jopeak señala que, si bien nunca será exacto o completo aquello que se representa en una fotografía, el autorretrato fotográfico comparte con la autobiografía el valor de ‘verdad’ que lleva a fijar los límites de la representación humana. En esta misma línea Susan Bright también señalará la importancia de la cámara como un dispositivo que garantiza mayor referencialidad que la escritura y expondrá algunas de las implicaciones que esto tiene en el arte autobiográfico. En su estudio de la autobiografía como una

tendencia esencial dentro del autorretrato fotográfico contemporáneo insiste en la importancia de recordar que la fotografía sigue siendo percibida como representante de ‘la verdad’ y que, por tanto, los autorretratos ‘que muestran vidas íntimas o utilizan modos confesionales son a menudo sometidos a estándares particularmente elevados en términos de nuestras expectativas de autenticidad’(2010: 23).<sup>21</sup> Por tanto Bright destaca la necesidad en el estudio de las artes visuales del matiz que el término ‘mémor’ (memorias) ofrece frente al de autobiografía, en tanto que refleja la capacidad de la memoria para mezclar hechos y ficción.

### *El arte de lo íntimo*

La teoría literaria francesa se ha inclinado a menudo por el término ‘mémor’ que se aleja del carácter genérico de la autobiografía permitiendo así nociones más abiertas. Del mismo modo, en el caso de las artes visuales encontramos una clara tendencia a hablar del concepto de intimidad (‘l’intime’). El estudio del arte en torno a la noción de ‘l’intime’ se sitúa en paralelo a la preocupación por el arte confesional en Inglaterra y comparte con éste tanto los nombres de algunos artistas, como las críticas que reciben de autoindulgencia, el exceso de autorrevelación y la aparente imitación de las fórmulas propias de la cultura popular. De esta tendencia crítica, la voz más beligerante será la de Dominique Baque que en su libro *Pour un nouvel art politique: de l’art contemporain au documentaire* (2006) ataca enérgicamente contra lo que llama el ‘art de l’intime’ por considerarlo banal, poco comprometido y ajeno a su propia historia, es decir, que no se reconoce como heredero o deudor de los movimientos artísticos feministas de las décadas previas.

---

<sup>21</sup> ‘that reveal intimate lives or use confessional modes are often held to particularly high standards in terms of our expectations of authenticity’

Entrando en un diálogo directo con el texto de Baque, Mathilde Roman aboga por el vídeo como el soporte mas apto para la exploración del sujeto y que por su complejidad técnica resiste la cualidad intrínsecamente narcisista que le es atribuida. A través del concepto de ‘autoficción’, que tiene una larga tradición en ‘teoría francesa’, Roman defiende una vez mas la autorrepresentación y el uso de material autobiográfico en contra de la idea de su autenticidad, de la fidelidad de su representación.<sup>22</sup>

Pero la inquietud por lo íntimo nace años antes con publicaciones como las de Elisabeth Lebovici, *L'intime et ses représentations artistiques* hecha a partir del seminario “L’intime” que tuvo lugar en el École National Supérieure des Beaux-Arts entre octubre 1996 y febrero 1997 para explorar cómo en el arte de la década de 1990 la esfera de lo íntimo se ha convertido en objeto de un discurso que es al tiempo normativo y reivindicativo. Es también el caso de la exposición anual del encuentro ‘Le Printemps de Cahors’ que un año después se dedica a ‘La Sphere de L’intime’. Esta exposición recoge la obra fotográfica de artistas de diversas nacionalidades que, como Sophie Calle y Richard Billingham, a final del siglo XX tratan el tema de la intimidad en su obra, tanto la exhibición de la propia como la intromisión en la ajena. En el catálogo de la exposición Jérôme Sans señala cómo lo íntimo se encuentra en el centro de las preocupaciones artísticas en este cambio de siglo, ‘la actualidad de estos últimos años parece marcada, por el contrario, por la intimidad, por el individuo, a través del encrudecimiento de las obras

---

<sup>22</sup> Refiriéndose a esas prácticas artísticas que usando material autobiográfico juegan a difuminar las fronteras entre hechos y ficción Joost de Bloois propone el término ‘autoficción visual’ (2007). El concepto de ‘autoficción’ había sido acuñado por el crítico literario Serge Doubrovsky en los años 1970 en referencia a un tipo de escritura en la que el autor narra su vida a través de la exploración de la ficción. De Bloois propone trasladar el término a las artes visuales como instrumento para el análisis de las prácticas autorrepresentativas de la segunda mitad del siglo XX. Véase Joost De Bloois, 'The Artists Formerly Known As... Or, the Loose End of Conceptual Art and the Possibilities of 'Visual Autofiction', *Image [&] Narrative*, 19/Noviembre (2007), e-journal <http://www.imageandnarrative.be>.

fotográficas, de vídeo o instalaciones tomando la forma de diarios íntimos, de biografías, de autobiografías, de entrevistas de la vida cotidiana' (1998: 6).<sup>23</sup>

En el ámbito francés la exploración de las prácticas artísticas que utilizan material autobiográfico a través del concepto de lo íntimo continúa hasta la actualidad con la reciente publicación del libro *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain* (2012), donde, partiendo de la hipótesis que estos tres conceptos no pueden entenderse de manera separada, sus autores exploran su imbricación en el arte contemporáneo. A excepción de esta recopilación de textos editada por Éliane Chiron y Anaïs Lelièvre, la complejidad de estos estudios resulta superficial en comparación con la exploración de las posibilidades de la autobiografía como género aplicable a las artes visuales. Sin embargo, como veremos en el capítulo 3, una conceptualización y exploración desde el prisma de lo íntimo planteará una posibilidad de bandear los múltiples problemas que como venimos viendo, y elaboraremos en el próximo apartado, tiene la evocación del género autobiográfico.

### 3. 2. El género autobiográfico: definición y revisiones

En el apartado anterior se ha centrado la atención en la teoría del arte para situar el debate en torno a la conceptualización de un nuevo tipo de práctica en tanto que autobiográfica. Si bien se han señalado las posibilidades de este nuevo enfoque para referirse a la adopción de temas y materiales personales en las últimas décadas del siglo XX, también se ha hecho referencia a los múltiples problemas y aparente inadecuación del término a las artes visuales. Será importante, por tanto, situar el término en el marco del que fue tomado: el del

---

<sup>23</sup> 'l'actualité de ces dernières années semble marquée à l'inverse par l'intime, par l'individu, à travers la recrudescence d'œuvres photographiques, vidéo ou d'installations sous forme de journaux intimes, de biographies, d'autobiographies, d'entretiens de la vie ordinaire'



debate en torno a la autobiografía como género literario. La complejidad y enorme riqueza de este campo teórico hace que una visión comprensiva se aleje de las pretensiones y argumento central de este trabajo. Sin embargo, un recorrido por los trabajos y posturas más influyentes será fundamental para poner de relieve que casi todos los problemas que se fueron apuntando en el apartado anterior –desde la incomodidad terminológica, el carácter transgresivo atribuido a las obras, el conflicto de la autorrevelación o la inquietud por determinar las fronteras entre realidad y ficción– pueden reconocerse como una herencia del debate desarrollado por los estudios literarios en las últimas décadas.<sup>24</sup>

Si, como vimos en el primer capítulo, la configuración del autorretrato como género se sitúa habitualmente en el Renacimiento, los orígenes de la autobiografía, no como práctica sino como taxonomía, se van a situar en la Ilustración.<sup>25</sup> Desde sus primeras acepciones la ‘autobiografía’ se entendió como un género que, al servicio de grandes hombres, daba a conocer vidas ejemplares, al tiempo que era una manera para sus autores, generalmente figuras públicas, de fijar su imagen para la posteridad. Así, la autobiografía, en tanto que historia de

---

<sup>24</sup> Para una recopilación de los textos fundamentales en este cambio véase James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1980). Para una extensa recopilación retrospectiva véase Sidonie Smith and Julia Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives* (Londres: University of Minnesota Press, 2001a). Para un breve recorrido por el debate en torno a la autobiografía en el ámbito literario anglosajón véase L. Marcus, 'Theories of Autobiography', en J. Swindells (ed.), *The Uses of Autobiography* (Londres y Nueva York: Manchester University Press, 1995), 13-23. En el ámbito hispánico véase Javier Sánchez Zapatero, 'Autobiografía Y Pacto Autobiográfico: Revisión Crítica De Las Últimas Aportaciones Teóricas En La Bibliografía Científica Hispánica', *OGIGIA* /7 (2010), 5-17.

<sup>25</sup> Robert Folkenflik especificó las fechas exactas en las que la palabra autobiografía se usa por primera vez en occidente considerando su aparición esporádica en Inglaterra y Alemania en las últimas décadas de siglo XVIII como carentes de mutua influencia al igual que sucede con el uso del concepto francés de ‘les mémoires’ (memorias). Véase Robert Folkenflik, 'Introduction: The Institution of Autobiography', en Robert Folkenflik (ed.), *The Culture of Autobiography: Constructions of the Self-Representation* (Palo Alto: Stanford University Press, 1993), 1-20.

una vida, se identificará con una serie de convenciones narrativas: temporalidad lineal, progresión y maduración de un yo único y estable que es, al tiempo, el autor de la obra, el narrador y el protagonista de la acción narrada.

Esta noción de autobiografía como modelo de las grandes narrativas, al servicio del ensalzamiento del individuo propio de la ilustración, será asentada por dos figuras fundamentales: el historiador y filósofo alemán Wilhelm Dilthey y su discípulo el filólogo Georg Misch. Si en sus reflexiones sobre la Historia Dilthey se detuvo a ensalzar la práctica de la autobiografía, es Misch quien le dedica una verdadera atención en su ambicioso libro *A History of Autobiography in Antiquity* (1950). En el, Misch describe los textos autobiográficos como ‘ejemplos supremos’ de los logros de grandes hombres destacando su cualidad de ‘vidas representativas’ para la sociedad (12-13). De este modo, tanto para Dilthey como para Misch el interés de la autobiografía reside en su carácter ejemplar para el entendimiento de la vida del hombre y de su papel en el ámbito público. Por tanto, el terreno privado, generalmente asociado con la escritura femenina, debía ser omitido o relegado a géneros menores como el diario íntimo o los epistolarios.

Haciendo importantes revisiones del panorama teórico, Sidonie Smith y Julia Watson en Estados Unidos y Virgilio Tortosa en España, toman el trabajo de James Olney ‘Autobiography and the Cultural Moment’ y su juego etimológico – ‘autos’ ‘bios’ ‘graphé’ – para hablar de tres grandes etapas. La primera etapa, iniciada, como hemos visto por Dilthey y Misch, corresponde a la preocupación por el ‘bios’. Tomada como un subgénero de la biografía y sin cuestionar el carácter real de los hechos presentados o la problemática de un sujeto que es al tiempo el autor, narrador y personaje narrado, su interés se basaba en el valor de esa vida en tanto que enriquecedora y ejemplar para el lector.

Un segundo momento girará en torno al ‘autos’ y vendrá de la mano del cambio de prisma analítico y metodológico propuesto por Georges Gusdorf al cuestionar ese entendimiento universal del sujeto y situar la autobiografía como

un género específicamente occidental. Gusdorf será fundamental por ser el primero en entender la autobiografía como un acto, un acto de reconstrucción de una vida. Es, por tanto, el primero en enfatizar el aspecto creativo que, como veremos, alejará la teoría literaria de la histórica. En esta línea Olney incidirá en el aspecto creativo del acto autobiográfico en su libro *Metaphors of the Self* (1972). Junto con las líneas que inciden en la problemática del ‘autos’, ese ‘yo’ que narra para modular, reformular y dotar de significado a las experiencias de ‘yos’ pasados, surgen los primeros indicios de desconfianza en torno a la referencialidad de lo narrado. Cómo distinguir la realidad de la invención en la narración e incluso la mera posibilidad de acceso a esa ‘realidad’ de la propia vida serán puestas en entredicho y protagonizarán un debate que divide a los estudios del género autobiográfico hasta nuestros días. Como veremos en el próximo capítulo, el impacto de este debate en las artes visuales será fundamental.

Ante esta inquietud sobre la veracidad o verosimilitud del relato, Francis Hart plantea la importancia de la intención del autor. Esta idea de la intención o ‘buena disposición’ del autor para contar al lector su vida, en la medida de sus capacidades, se convertirá en una convención a la que recurrirán innumerables autobiógrafos al inicio de sus textos y adquiere peso en formulaciones posteriores del género. Si bien Hart plantea con esta idea la necesidad de tomar en consideración el carácter relacional del autor con el público al que se dirige, esta formulación no deja de otorgar un gran poder a la figura del autor, visión reforzada por su coetáneo Karl Joachim Weintraub en *The Value of the Individual: Self and Circumstance in Autobiography*. Así, como veremos a continuación, los estudiosos de la autobiografía consideraron durante largo tiempo al autor y protagonista como una figura única que, si bien podía ser problemática, limitada en su capacidad de narrarse e incluso poco de fiar, era siempre identificada con unas nociones de autoridad e individualidad propias solo de una élite (masculina, blanca y occidental).

Serán las revisiones posestructuralistas, feministas y postmodernas las que atacarán a ese sujeto y autor poderoso. Las líneas fundamentales de estas revisiones fueron ya apuntadas en el capítulo 1, sin embargo, las implicaciones de la teoría literaria, psicoanalítica, filosófica y antropológica a la hora de quebrantar para siempre la estabilidad del sujeto cartesiano serán visitadas y desarrolladas en mayor profundidad en el apartado 4.1. Baste aquí recordar que, en las décadas de 1970 y 1980 la estabilidad, continuidad e independencia del sujeto será puesta en duda y esto tendrá, irremediablemente, un fuerte impacto en la teorización de la autobiografía. Con ello llegamos a ese tercer momento del que hablábamos inicialmente, aquel que dará importancia al ‘graphé’, las cualidades del texto escrito y de su relación con el espectador, en lugar de centrarse en el autor, su condición y los hechos que se narran. A partir de este momento el panorama se vuelve complejo pues, como recuerda Isabel Durán Giménez-Rico, en estos años se va a producir ‘una auténtica avalancha crítica’ cuya ‘total falta de unanimidad sobre lo que es y lo que no es autobiografía’ va traer consigo un ambiente de confusión que se extiende hasta nuestros días (1993: 69).

En esta confusión habrá quien, como José María Pozuelo Yvancos en *De la autobiografía* (2006), divida el panorama teórico entre los que defienden la autobiografía como un género literario que, si bien no puede considerarse emblema de una verdad absoluta y una referencialidad sin fisuras, pertenece al terreno de la no ficción; así como aquellos que consideran la autobiografía como un modo de escritura a menudo indiferenciable de otros tipos de ficción literaria. Si bien Yvancos se sitúa en una posición intermedia, considerando la autobiografía un género ‘fronterizo’ entre ficción y no ficción, da cuenta de las intervenciones más importantes que de estas dos tendencias contrapuestas se puebla el panorama crítico en las décadas de 1970 y 1980. La postura mas extrema en la consideración de la autobiografía como indigna del estatus de género literario fue emblemáticamente defendida por Paul De Man en su artículo ‘Autobiography as De-facement’ (1979) y su libro *The Rhetoric of Romanticism* (1984 ) donde la reduce a ‘una figura de lectura y de entendimiento que, hasta

cierto punto, se da en todo texto’(921) y que se relaciona con modos de confesión o apología. Así, De Man será muy crítico, como señala años después Laura Marcus, con las metáforas legales de pacto, contrato y promesa que utiliza el teórico francés Philippe Lejeune para defender la postura contraria.

En 1971 Lejeune había definido el género en su libro *L’Autobiographie en France* como ‘un relato retrospectivo en prosa que alguien escribe ocupándose de su propia existencia, en el que se centra en su vida individual, y en particular en la historia de su individualidad’(14). Lejeune hace explícito aquí su deseo de diferenciar la autobiografía de otros géneros adyacentes como las memorias, la novela autobiográfica, el poema autobiográfico y el diario. Como ha señalado Paul John Eakin en el prólogo a su selección de textos *On Autobiography* (1989), esta visión elitista y reduccionista de Lejeune es revisada por el propio autor en sucesivas elaboraciones al intentar hacer frente al principal problema de la diferenciación entre autobiografía y la novela autobiográfica. Ante la imposibilidad de hacer una clara delimitación atendiendo solo a la evidencia textual interna, Lejeune recurre en 1973 a la idea de ‘pacto autobiográfico’ que, como señala Eakin, es ‘una forma de contrato entre autor y lector en el que el autobiógrafo se compromete explícitamente no a una exactitud histórica imposible sino al esfuerzo sincero por vérselas con su vida y por entenderla’(12).<sup>26</sup> Esta idea del pacto será fundamental por tomar en consideración la disposición del lector hacia el texto.

Poniendo énfasis en la correlación entre el nombre propio, la firma y la identidad de autor en tanto que ‘persona real’ cuya existencia se puede atestiguar, Lejeune apoya la identificación de la autobiografía por parte del lector fundamentalmente en datos externos al cuerpo del texto, requiriendo, por tanto, el

---

<sup>26</sup> El prólogo de Paul John Eakin a *On Autobiography* (Minneapolis: University of Minesota Press, 1989) aparece traducido como introducción a la recopilación de textos de Lejeune en la edición española Philippe Lejeune, *El Pacto Autobiográfico Y Otros Estudios* (Madrid: Megazul-Endymion, 1994).

conocimiento de una realidad biográfica verificable. Como vimos en el apartado 4.1.2., esta noción de una crítica autobiográfica basada fundamentalmente en el autor, a menudo traerá consigo una lectura reduccionista y estereotipada cuando trasladada al ámbito de las artes visuales.

Sin embargo, como señala Eakin, hay en Lejeune una clara incomodidad con la idea de sinceridad. Esto le va a llevar a reformular, en su segunda versión –‘El pacto autobiográfico (bis)’ (1986)–, el enfoque en el autor y las cualidades externas del texto para atender asimismo al lector. De este modo, Lejeune planteará la autobiografía como un contrato que conlleva la aceptación del estatus ficticio del sujeto que otorga el género y que, por tanto, trae consigo una disposición del lector o modo de lectura. Esa aceptación del estatus ficticio tan bellamente evocada por Nora Catelli en su configuración de la noción de ‘espacio autobiográfico’ cuando recuerda que:

El claroscuro romántico buscaba imponer el artificio como no-artificio; quería que la máscara del yo estuviese pegada a la piel del actor y que arte y vida fueran una sola cosa. Pero, aun soldada, la máscara cubre una superficie que no se le asemeja. Anfractuosidades, hendiduras y caracteres de lo escondido, que no se acoplan a la máscara, crean una cámara de aire que en su espesor abarca lo que acostumbramos a llamar impostura. Y esa cámara de aire, esa impostura, es el espacio autobiográfico, el lugar donde un yo prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe (1991: 11)

La aceptación de esa ilusión de unidad que señalan Catelli y Lejeune serán fundamentales, por tanto, para entender la posición del espectador ante las obras de arte y a lo que, en teoría visual, Amelia Jones se referirá como ‘la fusión del

yo'.<sup>27</sup> Asimismo, la perspectiva de Lejeune será fundamental para determinar la importancia del material paratextual que a menudo acompaña a las obras en su espacio expositivo (cartelas y folletos dispuestos por museos y galerías) como a las obras literarias (prólogos, notas biográficas o comentarios del editor).

Para identificar las diversas posturas contemporáneas hacia el género y la relación que el espectador establece con éste, las propuestas de la Julie Rak resultan enormemente interesantes. En sus libros *Negotiated Memory* (2004) y *Boom! Manufacturing Memoir for the Popular Market* (2013) Rak explora para qué sirve el género y qué presupone. Al igual que argumentaron Laura Marcus o Leigh Gilmore, cuyas importantes aportaciones a la conceptualización de la autobiografía como estrategia, confesión y testimonio revisaremos en el capítulo 4, Rak entiende el género literario de manera discursiva. La autobiografía sería entendida, por tanto, como un poderoso conjunto de preconcepciones y prácticas que, en tanto que principio de organización usado a diario y sin necesariamente llamar una gran atención sobre sí mismo, impacta en la manera de la que muchas obras se producen y se reciben. Es esta concepción del género a partir de la cual se entenderá la relación entre las obras analizadas en el corpus y la autobiografía en el presente trabajo.

En su artículo 'The face of Autobiography' (1995) Laura Marcus había alertado sobre la importancia de atender, no sólo a lo que es la autobiografía y como se produce, sino también a aquello que críticos y teóricos han hecho con el género. Rak no ignora este aspecto. En su libro más reciente, donde explora el fenómeno del 'memoir boom' y el éxito de los textos autobiográficos en el mercado, la autora hace un interesante recorrido por las propuestas más polémicas que, como venimos viendo, pueblan el debate en torno a la autobiografía como género literario. A través de su análisis Rak pone de relieve que el conflicto a

---

<sup>27</sup> Para el desarrollo del argumento de Jones en torno a la fusión del sujeto ('the conflation of the self') véase capítulo 4.

menudo radica en la percepción del género como taxonómico. En su lugar, propone acercarse al problema de la autobiografía desde otra perspectiva, abandonando por completo la idea de género como sistemática y ‘argumentando que la autobiografía es un discurso o actividad que aflora de muchas formas o en diferentes tipos de medios’(Rak 2013: 23).<sup>28</sup>

Así, para Rak el género es algo que sirve para dar una noción a través de la cual interpretar y entender lo que es un producto cultural, es decir, en tanto que marco, sirve para ajustar las expectativas de qué puede conocerse a través de una obra. En este sentido, propone un panorama crítico que desista de la minuciosa tarea de crear enormes listas de géneros y subgéneros respondiendo a infinitos matices para describir antiguos y nuevos productos culturales. Subdivisiones de este tipo las encontramos en muchos autores, desde amplias clasificaciones como las que establece Anna Caballé en su libro *Narcisos de tinta* (1995) – autobiografías, autorretratos, memorias, diarios íntimos y epistolarios–, hasta minuciosas y pormenorizadas distinciones, como las más de cincuenta tipologías que reúnen Sidonie Smith y Julia Watson en el apéndice a *Reading Autobiography* (2001b). Si bien a ojos de Rak esta compleja división responde a un entendimiento del género como puramente descriptivo, la autora también alerta sobre la necesidad de no desechar el uso de los géneros por completo pues, atendiendo a la relación con el consumidor y su papel en un panorama cultural más amplio, puede verse que el género tiene un papel productivo.

La noción de autobiografía, por vaga que sea, incide en las maneras de representación y narración autorreferenciales así como en los modos de uso de

---

<sup>28</sup> ‘arguing that autobiography is a discourse or activity that surfaces within many forms or different types of media. There is obvious merit to thinking about memoir or autobiography as discursive and not generic if we are thinking about how this discourse appears in different forms, for example, how autobiographical or biographical discourse appears in new media or on television’.



material personal, bien sea por medio de la asimilación, la repetición, la disensión o la innovación. Asimismo, en tanto que discursiva, la autobiografía estructura nuestro encuentro con la obra puesto que otorga una noción o ideas previas, creando así conocimiento al tiempo que lo organiza. Como se pregunta De Diego, ‘¿de qué manera cambia nuestra percepción de lo leído al saber que la intención del relato es presentar una supuesta historia “real”?’ (2011: 40). En relación a las obras que aquí se estudian, la respuesta no es sencilla pues, como veremos en el próximo capítulo, la percepción viene entonces condicionada por unas expectativas que están en la raíz de la importancia del debate en torno a la sinceridad, referencialidad y diferencia entre realidad y ficción que tanto peso adquiere también en el marco de las artes visuales.

En este sentido, es importante señalar que la autora recupera el ‘pacto autobiográfico’ de Lejeune para llamar la atención no tanto sobre el autor, el lector o el texto, sino sobre la relación que autor y lector establecen respectivamente con la obra. Asimismo, Rak subraya que lo interesante del pacto de Lejeune es que no refleja la relación de los expertos decidiendo el contenido o características de un texto, sino el uso que de los elementos paratextuales hace un lector antes de enfrentarse a una obra. Rak afirma que Lejeune, con su pacto, hace una correspondencia entre texto y mundo que será fundamental para entender el papel de las obras en el contexto cultural en el que se insertan. Así, bien sea por la necesidad de verosimilitud que despreciaba De Man o por el deseo de conocer que ya evocaron los teóricos ilustrados, el ser consciente de que el género suele ir acompañado de múltiples elementos paratextuales o externos a la obra y que estos elementos condicionan nuestras expectativas, será fundamental a la hora de entender las obras de arte que en los años 1990 han recurrido al uso de material autobiográfico.

Asimismo, Rak da cuenta de otra tendencia importante. En su análisis historiográfico, la autora pone de relieve cómo en las últimas décadas la mayoría de los autores que se han acercado a la autobiografía lo han hecho para exponer

unos casos de estudio que trasgreden y rompen sus límites, expanden su acepción o van más allá de ésta a través de la ‘hibridación’ de varios géneros. Esto se debe, según Rak, al hecho de concebir el género como algo anticuado que restringe y limita la capacidad creativa, pues el género se ha percibido a menudo con cierta antipatía como opresor de la creatividad artística. Antipatía que, según Rak, tiene una larga tradición desde Benedetto Croce hasta Jacques Derrida.

No obstante, no es la imagen del género como enemigo de la libre creación la única razón que nos ofrece la autora. Rak describe cómo la noción de género también es impopular en las humanidades por evocar el espectro del mercado, ese otro gran enemigo de la creatividad, con sus maneras predeterminadas y masticadas de conocer. Esta visión del género produce una constante crítica según la cual los productos culturales relacionados con la autobiografía son entendidos, bien como innovadores y transgresivos, bien como sometidos a las fuerzas del mercado. Del mismo modo, esta división que a menudo hará eco de nociones de alta y baja cultura, entenderá a los lectores y espectadores, bien como consumidores de significados sin ninguna agencia, o bien como productores de significados con plena autonomía.

Sin embargo, la propuesta de Rak parece más flexible, si pensamos en la autobiografía como género discursivo o acto que, de manera recíproca, modula y es modulado. A la hora de acercarnos a un producto cultural, en lugar de centrar la atención en discernir si es o no una autobiografía, esta nueva perspectiva nos ofrece la posibilidad de preguntarnos cómo se relaciona nuestro objeto de análisis con la noción de autobiografía, qué expectativas genera y como las modula, en qué términos es discutida por la crítica y cómo incide en el panorama cultural. Asimismo, como señala la propia Rak, pensar en estos términos tiene una gran ventaja en relación a las artes visuales, pues la autobiografía en tanto que discurso, nos permite observar un panorama más amplio de productos culturales.

Por tanto, si seguimos el pensamiento de Rak y entendemos la autobiografía como discurso que incide en lo que se espera o los términos en que se percibe una obra, pero también influye en los modos de producción entrando en diálogo con ésta, será fácil ver que las revisiones críticas hechas en el ámbito de la teoría literaria en los años 1970, 1980 y 1990 tienen un impacto en la práctica y crítica artística que nos ocupa. Del mismo modo que, como han señalado Smith y Watson, los nuevos modos autobiográficos visuales y virtuales –memorias gráficas, instalación, *performance*, *blogs*, páginas como Facebook, MySpace, PostSecret, LiveJournal y otros medios de autorrepresentación en la red– han ‘reconfigurado los términos discursivos y las expectativas de la audiencia que tradicionalmente definían este campo’ (2001b: ix), las prácticas artística y su recepción crítica entran en diálogo con los debates en torno a la noción de autobiografía.<sup>29</sup>

Una de las labores fundamentales llevadas a cabo por las revisiones críticas de la teoría literaria a partir de la década de lo 1970, será la recuperación de textos que por no pertenecer o adecuarse a los modelos autobiográficos reinantes habían permanecido, en el mejor de los casos, en segundo plano. Como señalaba inicialmente, la identificación de la autobiografía con un género propio de Occidente dedicado a la narración de vidas ejemplares: plantearán un requisito de autoridad propio sólo de una élite reducida de grandes hombres partícipes en la ‘Historia’ y, por tanto, protagonistas de vidas *merecedoras* de ser contadas; o las narraciones llevadas a cabo por intelectuales cuyo conocimiento y capacidad introspectiva dotaban a sus textos de un valor social. A excepción de algunos raros casos como el de la princesa Anna Comnena (por estatus social), o la *Vida* de Santa Teresa de Ávila (por su contexto religioso), las historias de miembros de clases bajas, mujeres, minorías étnicas, religiosas o todo aquel identificable con ‘el otro’ permanecieron en la sombra.

---

<sup>29</sup> ‘are reshaping the discursive terms and audience expectations that traditionally defined the field.’

Para la configuración de un nuevo panorama crítico con la presencia de otras voces serán fundamentales las publicaciones de teóricas feministas como *Women's Autobiography and the Male Tradition* (Jenlinek 1980), *A poetics of women's autobiography* (Smith 1987), *Autobiographics: a feminist theory of women's self-representation* (Gilmore 1994) o *The uses of Autobiography* (Swindells 1995) y de la teoría postcolonial como *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black* (hooks 1989) o *Three Women's Texts and circumfession* (Spivak 1998). Una de las lecturas fundamentales que van a ofrecer textos como los de Smith, hooks o Swindells es la idea de que, para aquellos tradicionalmente marginados de las esferas de la autorrepresentación, narrarse no será sólo una manera de insertarse en la historia, sino también un acto político y trasgresor. Laura Marcus será fundamental en este sentido por articular de manera explícita el poder de la autobiografía como herramienta argumentativa al servicio de la construcción de la identidad. Señalando la democratización que en las décadas de 1970 y 1980 ha sufrido el género, Marcus recupera la autobiografía como ‘un recurso particularmente valioso para diversas estrategias argumentativas en relación a temas como sujeto/objeto, el yo y la identidad, lo privado y lo público, la realidad y la ficción’ (1995: 14).<sup>30</sup>

Asimismo, ya en 1965 Alain Girard se preguntaba si el diario íntimo podía ser reconocido como género literario, abriendo el panorama al estudio de textos tradicionalmente considerados como menores y relacionados con el ámbito de lo íntimo y lo personal. De los estudios del diario participan figuras importantes, algunas de ellas presentes en el número especial de la *Revista de Occidente* en 1996, como Nora Catelli, Anna Caballé o el propio Philippe Lejeune. Este último será una figura fundamental en este campo, a través de una dedicación a la investigación del diario en Francia con la culminación del proyecto en la reciente publicación de su libro *On Diary* (2009) y con continuidad en estudios similares

---

<sup>30</sup> ‘a particularly valuable resource in a variety of argumentative strategies in relation to such topics as subject/object, self and identity, private and public, fact and fiction.’

en otros países como en el de Manuel Alberca (2000) en España. La influencia de este tipo de revisiones será discutida en mayor profundidad en el capítulo 5, sin embargo, es importante recordar aquí que también en el ámbito de la teoría literaria surge a finales de siglo un creciente interés por los textos relacionados con el ámbito de lo íntimo.

El recorrido que hasta aquí se ha presentado hace evidente que el marco teórico de la autobiografía en artes visuales viene de la teoría literaria, de hecho, como vimos en el apartado anterior, en artes visuales algunos de los estudios más importantes han sido llevados a cabo por teóricos de la literatura. Las críticas al poder y control de significados por parte del autor, la nueva importancia que se otorga al papel del lector, la ruptura de nociones cartesianas del yo, el carácter especular de la narración autobiográfica, el análisis de los artificiales mecanismos de verosimilitud narrativa por medio de modulaciones personales y de historias lineales, así como el cuestionamiento de las fronteras entre realidad y ficción o incluso de la posibilidad de contar la propia vida, tan presentes en la práctica y teoría artística, serán todas ellas cuestiones profundamente enraizadas en las revisiones que desde la teoría literaria, se han hecho del género autobiográfico.

Es importante poner de relieve la influencia de la teoría literaria pues, como demuestra James Amelang en su esclarecedor estudio ‘Saving the Self from Autobiography’ (2007), las maneras de acercarse a un objeto de estudio entendido como autobiográfico, que es lo mismo que las expectativas invocadas por Rak sobre lo que se puede conocer a partir de un producto cultural, no son uniformes, y variaron poderosamente entre disciplinas tradicionales como puedan ser la literaria y la histórica. En el caso de la teoría y la historia del arte, disciplina originalmente heredera de la historia que en los últimos años se ha visto fuertemente influenciada por los estudios literarios, las diferentes perspectivas o disposiciones hacia los objetos van a producir una tensión metodológica que será explorada con mayor detalle en el apartado 4.1. Merece la pena, por tanto,

detenerse aquí un momento en el análisis que Amelang propone de estas diferencias.

Amelang expone que es la literatura, y no la historia, la que hace de la autobiografía un género, y es en esto donde podemos encontrar el primer rasgo de distinción esencial: los estudios literarios tienen un interés fundamental por los aspectos formales mientras que los historiadores tradicionales, sin embargo, parecen demostrar poco interés o ninguno por éstos. En un primer momento la historia no mira a la autobiografía como una materia o tema, sino como una fuente y así lo importante para los historiadores no sería ‘cómo’ se hace el texto, sino lo que el texto pudiera ‘revelar’. Para los estudios literarios la autobiografía, en tanto que género, tendrá voluntad de estilo al tiempo que intención de verdad y, por tanto, se abordará el texto en términos de su calidad literaria.

A ojos de Amelang, un enfoque disciplinario clásico nos permite ver cómo los estudiosos de la literatura se han dejado llevar, a menudo, por el empleo de ‘sus recursos de manera abrumadora, y a menudo exclusiva, en el texto, a expensas del autor y el contexto en el que él o ella escribió’ (133).<sup>31</sup> Los historiadores, sin embargo, suelen pecar precisamente de lo contrario, pues tienden a ‘creer –o mas bien, son entrenados para creer– no sólo que un texto puede ser “explicado” a través de la reconstrucción de la identidad autorial y el contexto, sino que la tarea disciplinaria de personalización y contextualización es prácticamente el único trabajo explicativo que necesita ser realizado’ cometiendo así, como con cierto humor reconoce Amelang, ‘el peor pecado posible al trabajar con un texto: asumimos que es transparente’ (2007: 133).<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> ‘to expend their resources overwhelmingly, and often exclusively, on the text, at the expense of the author and the context in which he or she wrote’

<sup>32</sup> ‘believe -or rather, are trained to believe- not only that texts can be “explained” by reconstruction of authorial identity and context, but that this disciplinary work of personalization and contextualization is virtually the *only* work of explanation that needs to be done’ / ‘the worst

Lo interesante del argumento de Amelang no es el caer en estereotipos según los cuales una disciplina sólo se preocuparía por la forma y otra por el contenido, aspecto que trata con cierto tono de ironía desde la posición de la ‘historia cultural’, sino poner el dedo en un punto de tensión. Como veremos en el próximo capítulo, en el caso de las prácticas artísticas que nos ocupan, en tanto que herederas de una tradición metodológica histórica, así como de las revisiones llevadas a cabo en teoría literaria sobre el género autobiográfico y por los discursos feministas y postcoloniales, presentan fuerzas contrarias: el deseo de romper con nociones románticas y vanguardistas del artista genio por medio de la fractura en la unidad del sujeto, el cuestionamiento de los valores de autenticidad y originalidad así como la crítica a la capacidad referencial de una obra se contraponen a la importancia de contextualización, en tanto que lugar y momento de producción, pero también en tanto que condición social del autor.

Asimismo, como veremos en el capítulo siguiente y como se ha empezado a apuntar en el texto de Amelang, el uso de datos biográficos y la interpretación que de estos se hace en relación a las obras de arte será un problema central también en mi propio análisis del corpus. Como expondré en el planteamiento metodológico de este trabajo detallado en el capítulo 5, si no deseamos hacer una lectura estrictamente formalista habrá que tomar importantes decisiones a la hora de gestionar la información externa a la obra.

---

sin possible when handling a text: we assume that it is transparent, which means that it practically explains itself’.

## SEGUNDA PARTE

---





# 4

---

## EL ARTISTA Y SU HISTORIA

Como venimos viendo en los capítulos anteriores, las críticas a una noción esencialista del sujeto llevadas a cabo por los discursos postestructuralistas y postmodernos, tuvieron un gran impacto tanto en la evolución del autorretrato y las prácticas autorrepresentativas, como en la revisión crítica y las nuevas propuestas teóricas que surgen en torno al sujeto autobiográfico. Asimismo, los nuevos planteamientos de un sujeto entendido como inestable tendrán un gran impacto en el cuestionamiento de la figura del autor o del artista como voz de autoridad única, coherente y productora de significado. La relación evidente que habrá entre estos debates y las prácticas de los artistas que en los años 1990 continúan utilizando material autobiográfico, hace que esta cuestión merezca una atención más pormenorizada.

En el primer apartado, atenderemos tanto a las elaboraciones teóricas en torno al sujeto autobiográfico como a los problemas metodológicos que plantea su identificación con el artista. Veremos cómo las críticas al sujeto cartesiano como eje central al pensamiento occidental traen consigo la crisis de la posición del artista como genio creador y productor de significados, abriendo un nuevo panorama interpretativo. Asimismo, la relación de estos debates con la práctica artística nos permitirá entender un contexto que, al tiempo que ofrece un espacio para nuevas voces, también planteará el riesgo de la despolitización de lo personal. Este conflicto tendrá un eco en los estudios que han explorado estas obras desde la perspectiva de la autobiografía. Por tanto, veremos también cómo

el aspecto biográfico será al tiempo necesario como contexto, y productor de problemas metodológicos.

La veracidad o autenticidad de aquello que se muestra estará constantemente en el trasfondo de las problemáticas que surgen en torno a la relación entre el artista como sujeto y la obra como su representación. Este aspecto será puesto de relieve en el segundo apartado, donde se expondrán las implicaciones de medir la autorrepresentación por su valor de verdad y su identificación con fórmulas de confesión y testimonio.

## 4.1. Una figura fascinante, una historia tentadora de narrar

### 4.1.1. El sujeto autobiográfico y el artista

Puesto que las concepciones filosóficas, psicológicas, sociales y culturales del sujeto configuran uno de los debates más amplios y complejos de la tradición occidental, con el fin de no alejarnos excesivamente del objeto de estudio aquí presentado, en este apartado se atenderá a dos puntos de intersección fundamentales: la discusión del sujeto / autor en el marco del texto autobiográfico, por un lado, y la polémica en relación a su representación en el arte y la figura del artista, por otro. Asimismo, analizaremos aquí el conflicto o paradoja que en el ámbito de la teoría y la práctica feminista guiada por el reclamo de lo personal como político se produce en relación a la idea de un ‘yo’ performativo, pues su implicación en las décadas siguientes hará de éste un punto fundamental.<sup>1</sup> El análisis de las obras de Hatoum, González-Torres, Flanagan, Calle, Billingham, Emin y Neshat, a menudo revelará un juego entre la presentación de material autobiográfico de un ‘yo’ que parece escurridizo e inestable.

---

<sup>1</sup> Ambos aspectos fueron expuestos en el capítulo 1 pero serán puestos aquí en común para entender el conflicto teórico que se produce en la práctica y teoría artística feminista.

Como recuerda Stuart Hall en su artículo ‘Who needs identity?’, hacia finales de los años 1960 y en las décadas siguientes hubo una ‘explosión discursiva’ según la cual se empiezan a cuestionar nociones cartesianas de un sujeto estable y coherente cimentado en un ‘Yo’ situado en el centro de la metafísica occidental (1996: 1).<sup>2</sup> En este momento tendrán un papel fundamental los estudios psicoanalíticos sobre la subjetividad y sus procesos de formación. La revisión del psicoanálisis freudiano que, como vimos en el apartado 1.2., fue llevada a cabo fundamentalmente por Jaques Lacan, será clave a la hora de cuestionar la autonomía del sujeto y plantear un ‘yo’ fragmentado constituido a través de la imagen y del lenguaje. Por otra parte, los estudios antropológicos llevados a cabo en estos años, cumplieron un importante papel a la hora de demostrar que en otras culturas la noción de ‘yo’ era distinta o inexistente, cuestionando así la universalidad de los modelos occidentales.<sup>3</sup> Clave en el debate postestructuralista serán las críticas de Jacques Derrida y Jean-Francois Lyotard con su método de deconstrucción de las grandes narrativas y conceptos universales y atemporales como la ‘verdad’, que replantearon las fronteras entre realidad y ficción.<sup>4</sup> En *La*

---

<sup>2</sup> ‘discursive explotion’

<sup>3</sup> ‘En uno de los estudios pioneros, el de Clifford Geertz sobre Bali, se demuestra cómo la persona adopta en ese lugar un tipo de conducta estereotipada en la que no se reflejan los sentimientos ni siquiera en medio de la mayor tragedia. En Samoa no hay, por ejemplo, una palabra que corresponda a nuestra personalidad, <<sujeto, carácter>>. Allí se habla de <<cuidar de una relación>> (Marcus y Fischer 1986, 65), adaptándose los seres humanos, moldeándose con el otro, presentando un tipo de ser con infinitas facetas: es un sujeto multiplicado en sus divisiones y opuesto a la idea de <<individuo>> e <<identidad personal>> que se institucionaliza en Occidente desde la antigua Grecia’ Estrella De Diego, *No Soy Yo. Autobiografía, Performance Y Los Nuevos Espectadores*, Siruela, (2011): 35.

<sup>4</sup> En Stuart Hall, ‘Who Needs Identity?’, en Stuart Hall and Paul Du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity* (Londres: SAGE, 1996), 1-17. Describe deconstrucción como: ‘a diferencia de las formas de crítica que pretenden suplantar conceptos inadecuados con otros “más reales”, o que aspiran a la producción de conocimiento positivo, el enfoque deconstructivo “tacha” conceptos clave. Esto indica que ya no son útiles –“buenos para pensar con ellos” – en su forma originaria y no deconstruida. Pero, puesto que no han sido suprimidos dialécticamente, y no hay otros

*condition postmoderne* (1979), Lyotard describe estos años como una etapa de incredulidad hacia las ‘metanarrativas’ o narrativas universales entre las que destaca una nueva formulación del ‘yo’, no ya como entidad, sino como una condición del conocimiento y, por tanto, como una figura discursiva. Asimismo, en las décadas siguientes, los estudios feministas, postcoloniales y ‘queer’, de muy variada manera coinciden en criticar una noción unitaria, originaria e integral de identidad.

El calado del planteamiento que Lyotard hace de un ‘yo’ entendido como discursivo tendrá un gran impacto en el debate en torno a la autobiografía, como vimos en el capítulo tres. En su libro *Fictions in Autobiography* (1985), Paul John Eakin sintetiza el conflicto fundamental a la hora de pensar el ‘yo’ desde la autobiografía: la polarización entre la idea de un ‘yo’ previo al lenguaje o un lenguaje previo al ‘yo’, es decir, entre una entidad autónoma y trascendente o una figura contingente y provisional que se configura a través del lenguaje. Eakin se posiciona fuera de esta polarización señalando que las lecturas más prometedoras en torno a esta cuestión son las que sugieren que el ‘yo’ y el lenguaje están implicados en un único y mismo sistema de comportamiento simbólico, mutuamente dependiente (1985: 8). Esta posición será fundamental a la hora de entender el planteamiento que las artes visuales hacen del sujeto como performativo y relacional cuya autorrepresentación es una práctica o puesta en escena.

---

conceptos totalmente diferentes con los que sustituirlos, no puede hacerse otra cosa que seguir pensando con ellos –aunque ahora en sus formas destotalizadas o deconstruidos, ya no operan dentro del paradigma en el que se generaron inicialmente’ [‘unlike those forms of critique which aim to supplant inadequate concepts with “truer” ones, or which aspire to the production of positive knowledge, the deconstructive approach puts key concepts “under erasure”. This indicates that they are no longer serviceable –“good to think with”- in their originary and unreconstructed form. But since they have not been suppressed dialectically, and there are no other, entirely different concepts with which to replace them, there is nothing to do but to continue to think with them –albeit now in their detotalized or deconstructed forms, and no longer operating within the paradigm in which they were originally generated’](1).

Asimismo, en el debate literario la crisis del ‘Yo’ cartesiano sentó las bases para la crítica a la noción de ‘autor’ y sus implicaciones. Como vimos, el debate en torno al poder de la autoría fue iniciada por Roland Barthes en su polémico artículo ‘La muerte del autor’ (1967) en el que criticaba nociones de origen (originalidad), genio, inspiración y evolución, para argumentar que el autor era una figura artificial construida por las sociedades capitalistas en busca del prestigio individual:

la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones; la crítica aún consiste, la mayoría de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh, su locura; la de Tchaikovsky, su vicio: la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus “confidencias” (2009: 75)

Barthes argumenta que históricamente la glorificación de la figura del autor llevó a la falsa concepción de que el productor de una obra es la fuente fundamental para la comprensión de ésta. Para Barthes este tipo de lecturas no hacen sino limitar el significado de la obra. Por el contrario, argumenta, es el lector el unificador del texto y el productor de significados. Así proclama al final de su texto, de una manera casi dramática que ‘el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor’(83).

Dos años después, en la Conferencia de la Sociedad de Filosofía del 22 de febrero de 1969, Michel Foucault sustentará esta misma posición, criticando la noción tradicional de la escritura como ‘la aprehensión de un sujeto en un lenguaje’(1998: 40). No obstante, Foucault señalaba que ‘no basta con repetir

indefinidamente que Dios y el hombre han muerto por una muerte conjunta' pues es necesario 'localizar el espacio dejado así vacío por la desaparición del autor' (43). Revisa también cómo la muerte del 'autor' en tanto que figura central y poderosa, hará que se tambaleen también las nociones de 'obra' y de 'escritura'. Sin embargo, es importante señalar en el caso de Foucault que su postura a la hora de entender el funcionamiento del concepto de autor y su función en el lenguaje es más matizada que la de Barthes. Foucault no niega la existencia del autor en tanto que redactor, sino ataca su poder o entidad mítica como parte de un discurso social en tanto que función del sujeto: 'se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su rol de fundamento originario, y analizarlo como una función compleja y variable del discurso' (60). Si bien la adopción de esta propuesta, como veremos a continuación, sería enormemente interesante para la inclusión de nuevas voces en el panorama artístico, las deseadas consecuencias de ese cambio de paradigma que imagina Foucault como 'el ruido de una indiferencia "¿Qué importa quién habla?"' (61) traerán a su vez la aparente despolitización y pérdida de agencia para esas nuevas voces.

Es importante recordar que las dos frases aquí citadas con las que tanto Barthes como Foucault cierran sus artículos, pasaron a ser un lugar común en teoría literaria y artística, entendidas a menudo como síntesis y simplificación de sus textos. Así, estas lecturas tuvieron una amplia diseminación en el panorama artístico de las décadas posteriores y colaboraron a la desmitificación del artista como genio creador.<sup>5</sup> Sin embargo, si como ha señalado Barbara Kosta, la ruptura de nociones absolutas del 'yo y el autor, creador y propietario del texto, ha permitido la inclusión de voces heterogéneas' (Kosta 1994: 3), la supuesta muerte del autor también se vio con cierta sospecha.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> En el próximo apartado veremos la noción de artista-genio y su desmitificación en textos como Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: MIT Press, 1987).

<sup>6</sup> 'self and author, authoritative originator and proprietor of the text, has allowed for the inclusion of heterogeneous voices'.

Al tiempo que los movimientos de liberación de la mujer empezaban a reclamar su voz autorial y la relevancia de sus experiencias, la teoría postestructuralista desechará al autor y su subjetividad por completo. Si bien es cierto que los textos de Barthes y Foucault deben ser leídos de manera ponderada, como señalaron muchas teóricas feministas en la década de 1980 –como Rozsika Parker, Griselda Pollock y Andreas Huyssen– el problema no puede resolverse de manera simple. Después de todo, aquellos que tradicionalmente han tenido autoridad pueden ‘negar fácilmente su propia subjetividad en beneficio de un objetivo estético mayor, siempre y cuando puedan darla por supuesto a nivel de la experiencia cotidiana’(Huyssen 1986: 46).<sup>7</sup> Así, continua Huyssen, al dar al autor por muerto, la teoría postestructuralista minó las posibilidades críticas hacia estructuras de clase, género y raza que configuran la ‘*ideology of the subject*’ (ideología en torno al sujeto) así como la posibilidad de ‘desarrollar nociones alternativas y diferentes de subjetividad’ (Huyssen 1990: 264).<sup>8</sup> Estas críticas elaboradas en los años 1980 serán fundamentales en relación a las prácticas que presentan material autobiográfico en la década de 1990, pues como refleja el corpus aquí presentado, a menudo serán llevadas a cabo por artistas identificables como excéntricos, aquellos que no coinciden con esa noción normativa de sujeto implícitamente hombre, blanco, heterosexual, occidental, de clase media y sano. Como veremos a continuación, esto traerá consigo un conflicto metodológico a la hora de reconocer la importancia de la posición social desde la que trabaja un artista al tiempo que romper con nociones absolutas de autoridad y significado de la obra.

Si, como veíamos en el primer capítulo, el autorretrato fue, tradicionalmente, un medio de autoafirmación para muchas artistas, en las décadas de 1960, 1970 y

---

<sup>7</sup> ‘easily deny his own subjectivity for the benefit of a higher aesthetic goal, as long as he can take it for granted on an experiential level in everyday life’ véase también Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (Londres: Pandora, 1981): 44.

<sup>8</sup> ‘developing alternative and different notions of subjectivity’



1980 la autorrepresentación y el uso de material autobiográfico se convertirá en un estrategia fundamental en el panorama artístico a la hora de construir imágenes y subjetividades alternativas. Por tanto, la posición identitaria en la cual se situaban artistas como Adrian Piper (véase figura 15) o Carrie Mae Weems era fundamental. Asimismo, como vimos en el capítulo dos, en ese momento histórico, para una mujer, exponerse de la manera en la que lo estaban haciendo artistas como Carolee Schneeman en *Interior Scroll* (1975) (véase figura 16) o Catherine Elwes en *Menstruation*, tiene efectos radicalmente distintos que las obras de artistas como Bill Beckley o Vito Acconci (véase figura 17), no solo por la condición autorial que ostentan, sino por las diferencias asignadas a lo femenino versus lo masculino. En este sentido, a la hora de proponer un método de análisis no podrá omitirse toda referencia al autor puesto que es importante atender, no sólo a la posición desde la que se emite el discurso, sino cómo se recibe. Como veremos en el próximo apartado, la identificación de los autores va a condicionar siempre las lecturas que se hace de sus obras.

De este modo, las prácticas de los años 1990 van a heredar un panorama teórico con una doble problemática entre el rechazo a las nociones tradicionales de sujeto, autor y creador y la importancia de cierta noción de sujeto e identidad. En su libro *Self/Image*, donde recordamos que Amelia Jones estudia la autorrepresentación en las prácticas artísticas de la década de 1990, la autora señala un avance en la dispersión del sujeto acentuado por las nuevas comunicaciones, la movilidad, la descolonización de lo que se ha llamado el ‘Tercer Mundo’ y el enorme capitalismo multinacional, al tiempo que se potencia una imagen unitaria de éste. No obstante, Jones argumenta que artistas como Pipilotti Rist (véase figura 18), con su uso de nuevos medios tecnológicos, ‘mantienen esta tensión’ entre sujeto unitario y disperso, ‘en lugar de intentar resolverla o negarla’ (Jones 1999: 197).<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> ‘retain’ / ‘rather than attempting to resolve or disavow this tension.’

Así, en las prácticas autorreferenciales de los años 1990, a menudo se entenderá el sujeto como intersubjetivo y relacional, pues como señala Jones, en este momento muchos artistas trabajan con la representación de un sujeto fragmentado y disperso pero particularizado que favorece la implicación del espectador en la obra y a su vez expone la interrelación del sujeto con el mundo. Asimismo, Jones toma de Vivian Sobchack la idea de la interobjetividad señalando que ‘nuestra inevitable existencia simultánea como sujetos y objetos, y nuestra interdependencia con nuestros entornos afirma la responsabilidad necesaria de los múltiples y dispersos, pero totalmente encarnados, sujetos sociales y políticos’ (Jones 1999: 18).<sup>10</sup> Si bien Jones se refiere a obras en las que específicamente aparece la imagen del artista, veremos que la tensión se mantiene en las obras de Neshat, Hatoum, González-Torres, Flanagan, Emin, Billingham y Calle, donde el sujeto/imagen desaparece o se multiplica.

Al mismo tiempo, si las prácticas artísticas de los años 1990 a menudo trabajarán con la exploración del sujeto como performativo y relacional existe en paralelo, no obstante, una innegable continuidad en la noción de sujeto en el panorama cotidiano del que participa el espectador. Así lo sugiere Griselda Pollock cuando al final de la década señale que ‘hay un abismo entre las nociones populares de “arte y artista” y las corrientes críticas actuales’ pues lejos de la revisión del concepto de autoría, las nociones populares siguen inclinándose a lecturas según las cuales ‘las obras de arte son una superficie transparente a través de la cual con sólo mirar se ve al artista como sujeto psicológicamente coherente en el que se originan aquellos significados que la obra refleja perfectamente’ (1999: 98).<sup>11</sup> Del mismo modo Jaber F. Gubrium y James A. Holstein han

---

<sup>10</sup> ‘our inevitable simultaneous existence as subject and object, and our interdependence with our environments asserts the necessary responsibility of the multiplicitous and dispersed, but fully embodied, social and political subject’

<sup>11</sup> ‘[t]here is a gulf between popular notions of ‘art and artists’ and the current critical edge’ / ‘the artwork is a transparent screen through which you have only to look to see the artist as psychologically coherent subject originating meanings the work perfectly reflects’

señalado en su artículo ‘Grounding the Postmodern Self’ cómo a pesar de las revisiones llevadas a cabo por el estructuralismo y el postestructuralismo aún hoy ‘podemos ver cómo el yo permanece como una presencia sustancial para aquellos que describen la experiencia en relación a él’ (1994: 686).<sup>12</sup> Es decir, ha de tomarse en consideración una noción de ‘yo’ en tanto que existe, como señaló Ronald David Laing en su libro *The Divided Self*, ‘una noción de su presencia en el mundo como real, vivo, completo, y en el sentido temporal, una persona con continuidad. Como tal, puede vivir en el mundo y conocer a otros: un mundo y unos otros experimentados igualmente como reales, vivos, completos y continuos’ (1960: 85).<sup>13</sup>

Así, esas prácticas que utilicen material personal o autobiográfico, ya sea en torno a un sujeto coherente o exponiendo su carácter performativo o relacional, a menudo seguirán siendo presentadas y consumidas como medios de acceso a la subjetividad del artista. Tal es el caso de *Measures of Distance*, *Untitled*, *Toybox*, *Histoires Vraies*, *Ray’s a laugh*, *My bed* y *Zamzameh / Soliloquy* cuya distribución y análisis a menudo viene complementada por narraciones biográficas que relacionan la obra, no solo con hechos de la vida del artista, sino con su manera de experimentarlos. A continuación veremos cómo, si bien se demuestra importante retener cierta noción de autoría o de la posición desde la que habla el artista, esto no será tarea fácil pues se corre el riesgo de caer en narrativas estereotipadas o de limitar el estudio de una obra a aquello que ya conocemos o creemos que conocemos sobre un supuesto sujeto coherente: el artista.

---

<sup>12</sup> ‘we can see that self remains a substantial presence for those who depict experience in relation to it’

<sup>13</sup> ‘a sense of his presence in the world as real, alive, whole, and, in temporal sense, a continuous person. As such, he can live out in the world and meet others: a world and others experienced as equally real, alive, whole and continuous.’

#### 4.1.2. El problema de la lectura en clave biográfica

Desde el Renacimiento, objetos e imágenes considerados como obras de arte en la cultura euroamericana han sido entendidos como sustitutos o reemplazamientos de sujetos (generalmente el sujeto del artista, pero a veces también el patrón, o la persona retratada). Siguiendo el modelo instaurado por Giorgio Vasari con *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), la tradición metodológica de la historia del arte ha basado el estudio de la obra en dos factores: su relación de continuidad e innovación en el marco de la tradición, y su explicación estilística y temática a través de la biografía del artista (Van Gogh y su locura, como recordaba Barthes).

Así, como ha señalado Rosalind Krauss en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1987), ha habido un culto por la figura del artista y un mito en torno a su persona que se hace particularmente notable en la modernidad. Este culto está basado en el valor otorgado a nociones de individualidad y originalidad; originalidad entendida como un 'Yo' (el artista) origen de la obra y por tanto creador de productos únicos. Como hemos visto en el apartado anterior, las críticas estructuralistas y postestructuralistas a las nociones del sujeto cartesiano traerán consigo fuertes implicaciones para aquellas categorías sustentadas por éste, como fue la 'muerte del autor' (también del artista) en tanto que origen y creador.

Krauss señala cómo, a pesar de presentar la aparente postura contraria, el método adoptado por Clement Greenberg en la década de 1960 a través de sus artículos en la revista 'Art and Culture', aquel inadecuadamente llamado formalista, es un método historicista que combinaba nociones atemporales y universales de 'arte' o 'obra maestra' o 'genio artístico' con un entendimiento de la obra de arte como un 'organismo vivo' en constante renovación. Según Krauss, lo que hace a Greenberg historicista es precisamente esa manera de entender el

arte como un continuum, entendimiento cuya ventajosa consecuencia será que el arte es siempre inteligible para el crítico.

Krauss argumenta que la propuesta de Barthes plantea un modelo contrario a Greengerg y el método historicista pues entiende el arte como una estructura que en tanto que cambia constantemente termina por dejar de ser la misma, permaneciendo solo de manera nominal. Barthes describe este modelo a través del mito del navío *Argo*: para cumplir con el deseo de los dioses de realizar un largo trayecto en un mismo barco y luchar contra su inevitable deterioro, los argonautas recurrieron a la sustitución progresiva de piezas, una tras otra. De este modo, al llegar a puerto, la estructura del barco había sido reemplazada por entero pero su nombre seguía siendo el mismo. Esta evocativa adopción del mito de *Argo* encierra para Krauss un aspecto clave: el rechazo a la idea de ‘origen’ con su importancia en modelos tradicionales de pensamiento histórico o en conceptos como ‘genio’, ‘inspiración’, ‘determinación’ y ‘evolución’ a través de las cuales tradicionalmente las obras de arte eran insertadas en sus condiciones de creación.

Asimismo, al sustituir el modelo orgánico, con su analogía entre obra y creador, por el de estructura, Barthes rompe también con la idea de ‘profundidad’ de la obra. El modelo orgánico entiende la obra ‘como existente en relación con su “profundidad” de forma muy parecida a cómo se entiende que el ser humano se relaciona con su yo interior, o verdadero’(3).<sup>14</sup> Por tanto, si ‘la analogía humana puede ser usada por los historicistas para fundamentar la obra en la matriz biográfica de su autor, o para intentar ordenar y fijar sus “intenciones,” también puede estar al servicio del crítico ansioso por entender la integración formal de la obra’(3).<sup>15</sup> Sin embargo, esa idea de profundidad, de espacio interno de difícil

---

<sup>14</sup> ‘as existing in relation to its “depth” much the way that the exterior of the human subject is understood to relate to its internal, or true, self’

<sup>15</sup> ‘the human analogy can be used by the historicist to try to ground the work in the biographical matrix of its author, or to attempt to order and fix its “intentions,” it can also serve the critic anxious to understand the work’s formal integration’

acceso está asociado como señala Foucault en *La Historia de la sexualidad* con la idea de una verdad que ‘sólo “pide” salir a la luz’ (76) y que para Sigmund Freud tuvo un importante papel al determinar su modelo de análisis psicológico que describe en *La interpretación de los sueños* (1972), un método según el cual lo interno, profundo, inaccesible y secreto es más esclarecedor y significativo que la ‘superficie’. Así, el modelo de Barthes es transgresor por romper con esa idea de ‘secreto’ como verdad profunda desvelada en la obra tan propia de la crítica tradicional.

Al tiempo que Krauss señalaba el problema de la crítica historicista, Griselda Pollock publicará *Vision and Difference* en el que, basándose en las teorías de Karl Marx señalará el problema de entender el arte como objeto unificado y, por tanto, consumible, con unas fórmulas adecuadas de consumo dirigidas a apreciar la grandiosidad del artista y de la obra. Partiendo de las críticas de la teoría feminista a los modelos tradicionales de hacer historia del arte, Pollock propondrá entender el arte, no como un conjunto de obras únicas, sino como una ‘práctica’. Esta propuesta permite alejarse de nociones de estilo e innovación ligadas a la figura del artista para atender, en su lugar, a las condiciones de producción y consumo del arte.

A pesar de este tipo de críticas, el hecho de que desde finales de la década de 1970 se produjeran obras que, resistiéndose a la absoluta desaparición del autor, presentan material autobiográfico, devuelve importancia a plantear, sin por ello fijar, ciertos rasgos identificadores del artista. Así, el manejo de los hechos biográficos seguirá constituyendo una problemática a la hora de estudiar una obra de arte. Atendiendo a la necesidad de contextualizar las obras, Anna Maria Guasch señala cómo en el marco del programa de investigación “Biography” del Getty Research Institute de Los Ángeles (California), en 2003 se propone la biografía como ‘un género emergente no sólo en el ámbito literario, sino en el de la historiografía artística, un género que podía ofrecer nuevas aproximaciones, tanto teóricas como contextuales, al erosionado método biográfico implantado por

Giorgio Vasari' (Guasch 2009: 11). En esta tendencia, y a diferencia de los métodos historicistas tradicionales, las recientes tendencias críticas, teóricas y de comisariado se han acercado, como hemos visto en el apartado 3.1., a esta problemática por medio de la perspectiva y definición de las obras como 'autobiográficas'.

Si bien, como hemos visto, la necesidad de contextualización es clave a la hora de ubicar las obras en el marco de sus condiciones de producción y para identificar la posición autorial que ocupa el artista, más aún en el caso de obras cuyas conexiones con la vida de los artistas están a menudo puestas en evidencia por la propia obra y las declaraciones de sus autores, los peligros de caer en lecturas restringidas y estereotipadas son grandes.

En 1999 Pollock revisará esta cuestión en su libro *Differencing the Canon*. En él muestra cómo a menudo figuras como Artemisa de Gentileschi, Frida Kahlo o Georgia O'Keeffe son reconocidas más por un gusto sensacionalista en historias dramáticas y tortuosas que por un verdadero interés en su producción artística. En estos casos, Pollock señala, 'la vida se reflejaría en el arte y el arte confirmaría el sujeto biográfico' quedando su producción artística reducida sólo a eventos específicos en su vida, 'indexándolo directamente a la experiencia y sin ofrecer ningún problema a la interpretación' (1999: 97).<sup>16</sup> Si bien Neshat, Calle, Flanagan, Billingham, Emin, Hatoum o González-Torres no llegan a ocupar las posiciones mitificadas de aquellas artistas, sus obras son repetidamente acompañadas de narraciones emotivas y sensacionalistas describiendo historias de superación que limitan sus lecturas y cumplen a menudo con estereotipos en torno a la identidad de sus autores.

---

<sup>16</sup> '[L]ife would be mirrored in art and art would confirm the biographical subject'/'indexing directly to experience and offering no problems for interpretation'

En una de sus *performances* de 1990, Bob Flanagan bromeaba diciendo ‘todos los artículos sobre mí comienzan de esa manera, “Bob Flanagan debería estar muerto a estas alturas. Pero no lo está”, eso es lo que dicen siempre’ (documentado en *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* de Kirby Dick, 1997).<sup>17</sup> Como a menudo hacía, a través de sus *performances* llenas de humor e ironía, Flanagan apuntaba el problema fundamental en la recepción de su obra, pues la narración en términos trágicos de su enfermedad, a menudo obstaculizará otro tipo de análisis. Sin embargo, estas narrativas no son sólo producto del uso de material autobiográfico o el propio cuerpo en sus obras sino de la identificación de Flanagan como sujeto excéntrico, identidad condicionada por su enfermedad crónica y su práctica del sadomasoquismo. La identificación como sujetos ‘marginales’ o ‘excéntricos’ –aquellos que, como hemos visto, tradicionalmente no ocupaban la posición del sujeto autobiográfico– será, en mayor o menor medida, común a todos los artistas que producen las obras consideradas por el presente corpus.

Las historias de sufrimiento y superación a través de la práctica del arte son contadas una y otra vez con el fin de acercar al espectador a una obra que, se da por supuesto, no podría ser entendida de otra manera. Esta asunción viene de concebir la adopción de la estrategia autobiográfica por parte de esos sujetos ‘marginales’ en términos de confesión o testimonio y, por tanto, de la evaluación e interpretación de su obra en relación a su calidad referencial que ignora la importancia de la mediación y construcción de la obra. Aquí, deberemos volver a incidir en un tema clave en el debate en torno a la autobiografía: como veremos en el próximo apartado, la cuestión de la autenticidad y la mediación artística será un aspecto fundamental en el análisis del presente corpus.

---

<sup>17</sup> ‘All the articles about me start that way, “Bob Flanagan should be dead by now. But he isn’t”, that’s what they always say’



Los artistas que aquí se presentan a menudo son, como se ha dicho, objeto de este tipo de narrativas. Shirin Neshat no sólo no es una excepción, sino un caso muy representativo. Como veremos, si bien desligada del discurso autobiográfico en muchos aspectos, la obra Neshat aparece repetidamente precedida por una tipificada historia de la vida de su autora. Múltiples catálogos y artículos sitúan su producción artística como consecuencia del impacto que tuvo, para esta artista iraní, el regreso a su país natal tras una década viviendo en Estados Unidos. Enviada a Los Ángeles para estudiar bellas artes en 1974, Neshat se vio obligada a permanecer en el exilio a causa del estallido en 1978-79 de la Revolución Iraní. Su regreso a Irán en 1990 y su encuentro con los enormes cambios civiles y culturales que trajo consigo el nuevo régimen instaurado tras la revolución, se han señalado una y otra vez como el detonante para la producción de la serie fotográfica *Women of Allah* (véase figura 19).<sup>18</sup>

En este marco, la obra de Neshat en general, y *Zamzameh/ Soliloquy* en particular, se han entendido como una representación de esa experiencia de exilio y retorno. El vídeo a color con dos canales proyectados en dos pantallas opuestas en las que la propia Neshat, vestida con un chador negro, recorre las calles y espacios de dos ciudades identificables como Oriental y Occidental, ha sido considerado una representación de su experiencia personal. Así, en tanto que representación autobiográfica, es frecuentemente juzgada por su capacidad testimonial. A pesar de que en su primera presentación en la exposición internacional Carnegie International de Pittsburg en 1999, el texto que acompañaba la obra no hacía referencia biográfica, muchas han sido las interpretaciones posteriores que han puesto el acento en lo que se reconoce como un intento de integrar ‘un urgente material autobiográfico’ que Amei Wallich describe de manera florida:

---

<sup>18</sup> Véase Shirin Neshat, 'Shirin Neshat: La Última Palabra = the Last Word', en Musac (ed.), (León, 2005).

Su padre había muerto recientemente en Irán, y su desconcertada furia hacia la ruptura a la que le obligó cuando fue enviada a América en primer lugar, surgió una vez más. Peor aún, su sobrino, Iman, murió de cáncer en Irán a la edad de 17 años, y ella no había podido visitarlo. *Soliloquy* asume todo esto: el duelo, la pérdida, la rabia, la nostalgia, el desarraigo, el cristianismo, el islam, el aislamiento del individualismo y las limitaciones de la comunidad. (Wallach 2001: 140).<sup>19</sup>

Algunos autores llevarán la lectura en clave biográfica al extremo de hacer afirmaciones sobre los sentimientos y pensamientos del autor, como cuando Arthur C. Danto señala que ‘era evidente que Neshat se identificó a sí misma como una “Women of Allah”, preparada para el martirio’ y continúa afirmando ‘creo que ella tenía sentimientos encontrados sobre el martirio como tal, ya que era en gran medida un componente en el resurgimiento del fundamentalismo que detonó y dio forma a la revolución’ (Danto 2010: 13).<sup>20</sup>

Las interpretaciones de *Zamzameh /Soliloquy* como una obra autobiográfica, testimonio de la experiencia del exilio vivido por su autora, conceden a Neshat la posición de mediadora cultural. Queda evidente en el texto de Hamid Naficy una tendencia frecuente según la cual, como expondremos en el próximo apartado, los sujetos percibidos como híbridos, como aquellos ‘que no están cómodos ni aquí ni allí’ pues se sitúan en una ‘posición intermedia’, son entendidos como una voz de

---

<sup>19</sup> ‘urgent autobiographical material’ / ‘Her father had recently died in Iran, and her bewildered fury at the rupture he forced by sending her to America in the first place surfaced once again. Worse, her nephew, Iman, died of cancer in Iran at the age of 17, and she had been unable to visit him. Soliloquy takes on all of it: mourning, loss, rage, homesickness, rootlessness, Christianity, Islam, the isolation of individualism and the constraints of community.’

<sup>20</sup> ‘it was quite clear that Neshat did identify herself as a “Women of Allah”, prepared for martyrdom’ / ‘I think that she had mixed feelings about martyrdom as such, which was very much a component in the resurgent fundamentalism that detonated and shaped the revolution’

autoridad capaz de ‘criticar valores y prácticas asumidas tanto en sus hogares como en sus países de acogida’(2000: 43).<sup>21</sup> Así, la apreciación de la obra de Neshat se limitará a menudo a su capacidad para representar adecuadamente la cultura iraní a ojos occidentales, alabada por plantear una crítica a la recepción uniformada que de los países musulmanes se tiene en Occidente o criticada por promover esa estetización orientalista.<sup>22</sup>

En esta línea, a menudo encontraremos a autores como Désirée Navab (2007), Igor Zabel (2001) o Neery Melkonian (1999) que defenderán que, en el uso de la voz autobiográfica, así como en la elevada estetización y refinamiento de la imagen, en lugar de promover un estereotipo ‘hace todo lo contrario: lo simula, haciéndonos conscientes de su construcción, de su naturaleza artificial’ (Zabel 2001: 17).<sup>23</sup> Para estos autores, *Zamzameh/Soliloquy* encierra una estrategia subversiva que pretende cuestionar dicotomías –entre Oriente y Occidente, pasado y presente, tradicional y moderno– desde una posición que, si bien no está libre de contradicciones internas, sí permite presentar estos problemas y usar “‘el yo que se narra” para “desdecir” lo que les ha sido atribuido a través de estereotipos’ (Navab 2007: 41).<sup>24</sup> Una doble resistencia a modelos de representación que restringen la cultura iraní al Orientalismo en Occidente y a los que censuran la autorrepresentación y la autobiografía en el caso de Irán.

---

<sup>21</sup> ‘[c]omfortable neither here nor there’ / ‘inbetween position’ / ‘to critique the assumed values and practices both of their home and their host societies’

<sup>22</sup> Esta postura crítica con respecto a la obra de Neshat la encontramos en Barbad Golshiri, ‘For They Know What the Do Know’, *E-flux Journal*, september/8 (2009), 1-17. Si en el 1.1.2. se apuntan estas ideas, la discusión de la problemática en torno a nociones de ‘híbrido’ o ‘sujetos fronterizos’ se desarrollaron en el capítulo 2.

<sup>23</sup> ‘[s]he does quite the opposite: she simulates it, making us aware of its constructed, artificial nature.’

<sup>24</sup> “‘telling-self” to “unsay” what has been attributed to them through these stereotypes’

Si bien propuestas como la de Navab son sólidas a la hora de señalar la ambigüedad y contradicción presente en la obra y al defender que, como señala también Ruth Noack, no hay ‘espacios libres de contradicción o un arte capaz de mediar entre posiciones opuestas’(31), la intencionalidad o efectividad sobre la que se basan y lo reduccionista de su evaluación en tanto que coherente o subversiva con respecto a los estereotipos culturales, dejan de lado múltiples aspectos de la relación entre espectador y obra.<sup>25</sup>

En esta misma línea, si la obra de Mona Hatoum aparece reiteradamente ligada a su experiencia del exilio, esta relación es más notable en los análisis de *Measures of Distance* puesto que, en este caso, existen referencias explícitas y directas. No obstante, el material autobiográfico parece autorizar a algunos críticos a explicar una vez más los sentimientos de la artista. Así encontramos elaboraciones como las de Guy Brett sobre cómo ‘Hatoum no solo se sintió separada de ellos, sino también dislocada en su posición en Inglaterra como “testigo” de una tormenta política desconocida para la sociedad que la rodeaba’ (Archer 1997: 42) para concluir que su obra es una respuesta a la ‘sensación de división con la que había estado absorta’, por tanto, Brett afirma que ‘su reacción inmediata fue la de reinterpretar el tema de los lazos y las separaciones en términos personales’ (55).<sup>26</sup> Este tipo de interpretaciones no solo resultan en un detrimento del análisis de los complejos efectos que pueden surgir de la relación con el espectador sino que, a menudo, llevan a lecturas orientalizantes y estereotipadas como la de Annette Philp cuando sugiere que el texto que aparece en el vídeo son ‘las marcas del enrejado del harén, el lugar cerrado (de las mujeres). Y detrás de esto se nos ofrece una idea de un hammam, el baño como un lugar de intimidad física y la libertad en una cultura específicamente de las

---

<sup>25</sup> ‘spaces free of contradiction or an art capable of mediating between conflicting positions’

<sup>26</sup> ‘Hatoum not only felt separated from them, but also felt dislocated in her position in England as “witness” of a turmoil unknown to the society around her’ / ‘sense of a divide with which she had been preoccupied’ / ‘her immediate reaction was to re-interpret the whole matter of ties and separations in terms of the personal.’

mujeres. Vemos ambos: la barrera y la libertad'(Malsch and Meyer-Stoll 2003: 184).<sup>27</sup>

Sin embargo, puesto que no todas las identidades tienen las mismas connotaciones, no todas las lecturas serán en los mismos términos o en la misma medida biográficas. La obra de artistas como Richard Billingham o, particularmente la de Tracey Emin, promovida bajo el nombre de 'Arte confesional', serán analizadas a través de extensas narraciones de la dureza de las vidas de clase trabajadora inglesas. En el caso de Billingham el carácter sórdido y la dureza del mundo que fotografía es acentuado por el texto autobiográfico que las acompaña a la publicación original en Scalo (1996). En formulaciones posteriores de este texto vemos un énfasis en los aspectos emotivos narrados en primera persona. Esto queda patente en la exposición 'La sphere de l'intime' (Le Primtemps de Cahors, 1996):

Ray es un alcohólico crónico y lleva bebido tanto tiempo como puedo recordar [...] Mi hermano menor aún no parece saber lo que quiere: consigue un trabajo durante una semana y luego lo abandona. Creo que es muy perezoso [...] Liz no vivía con nosotros, entonces: se había ido a causa del incesante beber y quejarse de Ray. Rara vez nos visitaba [...] Todo esto era triste (Perrin 1998: 36).<sup>28</sup>

El carácter autobiográfico del texto de Billingham a menudo ha llevado a asociar su obra con la práctica común del álbum familiar y a ver en ella un carácter naif y 'cándido', como señala la nota de prensa del Turner Prize 2002.

---

<sup>27</sup> '[t]he line-grille marks the harem, the closed place (of the women). And behind this it rants us an insight into a hammam, the bathroom as a place of physical intimacy and freedom in a specific women's culture. We see both: boundary and freedom'.

<sup>28</sup> 'Ray is a chronic alcoholic and has drunk for as long as I can remember [...] My younger brother still does not seem to know what he wants: he gets a job for a week and then leaves it. I think he is very lazy [...] Liz wasn't living with us then: she had left due to Ray's incessant drinking and moaning. She seldom visited [...] This was all sad'

Identificar las obras que presentan material autobiográfico con la ingenuidad o falta de mediación e intervención por parte del artista es uno de los problemas recurrentes de las lecturas de tendencia biográfica.

De manera similar, en el caso de Tracey Emin muchos autores reconocen ‘su esfuerzo por incorporar su vida en su arte’ (Fuchs 1994: 18) hasta el punto de considerar que en su obra ‘la vida y el arte están tan estrechamente ligados entre sí, que no se pueden separar’ (Elliott 2008: 17) pues su obra tiene un solo tema ‘que no es otra cosa que ella misma: su cuerpo, su vida, sus problemas, su familia y amigos, su ego y sus victorias y sus fracasos’ (Elliott 2008: 33).<sup>29</sup> Philip Monk continúa en esta línea y afirma que ‘Tracey Emin recicla su pasado como la principal fuente de su arte’ (1997: 4), y así la obra parece fusionarse con un sujeto; ha de ser ‘ella y su obra, porque Emin no separa ambas’ (Winterson 2006: 6), un sujeto mas interesante que la obra misma –para muchos, como señala Roberta Smith ‘lo mejor es simplemente la propia Srta. Emin’–. La obra parece dar un acceso poco problemático a ese sujeto ya que ‘cuenta todo, todas las verdades, tanto las terribles como las maravillosas, pero sobre todo las horribles, sobre su propia vida’ (1999: X).<sup>30</sup>

El problema principal de este tipo de textos es, como veíamos en relación a Billingham, que asumen una transparencia o falta de mediación y que se entregan a menudo a lecturas sensacionalistas en la interpretación de que en la obra de Emin ‘hace que tanto sus sufrimientos como sus placeres sean directamente accesibles’(Gibbons 2007: 19).<sup>31</sup> La atención mediática que estas narraciones

<sup>29</sup> ‘her effort to incorporate her life into her art’ / ‘life and art are bound up so tightly together that they cannot be separated’ ‘which is nothing other than herself: her body, her life, her problems, her family and friends, her ego and her victories and failures’

<sup>30</sup> ‘Tracey Emin recycles her past as the primary source of her art’ / ‘her and her work, because Emin doesn’t separate the two’ / ‘the best thing is simply Ms. Emin herself’ / ‘tells all, all the truths, both awful and wonderful, but mostly awful, about her life’.

<sup>31</sup> ‘she makes both her suffering and pleasures directly accessible’.

provocan vienen a menudo acompañadas de las narraciones de los propios artistas con afirmaciones como que ‘Emin ha descrito el contexto en el que hizo la cama, después de una semana de excesivo consumo de alcohol: ‘Cuando me desperté estaba tan deshidratada que pensé: si no bebo un poco de agua me voy a morir. Me medio caí y arrastré a la cocina, cogí una bebida, despacio, le di unos sorbos y me dirigí de nuevo a la habitación, me quedé de pié, y fue como Ugh ...’ (Elliott 2008).<sup>32</sup> Así su obra no solo se asume como autobiográfica viendo una vía de acceso al sujeto, sino que, paradójicamente, en tanto que auténtica, se entiende también como falta de mediación, como carente de elaboración o agencia artística por parte de ese sujeto.

En menor medida, o de manera más ponderada, la obra de Félix González-Torres aparece relacionada con su homosexualidad y la muerte de su pareja por VIH. Así, en el texto que aparecía en el folleto informativo distribuido por el MoMA para la exposición ‘Projects 34’, donde *Untitled* se expone por primera vez, Anne Umland, ayudante de comisariado de la exposición, cita unas líneas del poema de Wallace Stevens *Final Soliloquy of the Interior Paramour*, que, según explicaba a continuación, para Félix González-Torres se encontraban conectadas con la producción de “*Untitled*” (1991) por encontrarse en un libro regalado al artista por su pareja. Este dato, cuya fuente parece ser el propio González-Torres, permite a Umland introducir una emotiva narración de la situación personal del artista:

Entre la fecha de este regalo y el momento presente no sólo han pasado años, sino también ha tenido lugar una pérdida irrevocable. En 1991, Ross, a quien González-Torres se ha referido en el pasado como su único público, su público de uno, murió de SIDA. Su enfermedad y, en última instancia,

---

<sup>32</sup> ‘Emin has described the background to making the bed, following a week of heavy drinking: ‘When I woke up I was so dehydrated I thought if I don’t drink some water I’m going to die. I sort of fell over and crawled my way to the kitchen, got a drink, slowly had a few sips and made my way back to the bedroom, and I stood, and it was like Ugh...’

la muerte prematura y trágica, impregnan el panorama del arte de González-Torres (Umland 1992).<sup>33</sup>

Este primer texto ponía la obra directamente en relación con un suceso doloroso en la vida del artista. El propio González-Torres no rechazó este tipo de conexiones, muy al contrario, hizo con frecuencia referencias explícitas a la relación de esta obra con la muerte de su pareja. No obstante, como veremos, la estrategia expositiva empleada en la obra la libera en gran medida de estas connotaciones, manteniendo a la mayoría de los espectadores ajenos a esta narración y sobrepasando así los límites de la representación autobiográfica.<sup>34</sup> La propia Umland incide en este aspecto al final de su texto al justificar que:

con esta nota íntima el objetivo no es, pues, el de limitar nuestra percepción de González-Torres y su trabajo, sino traerla a tierra en la realidad. Se presenta con el fin de comenzar con la historia del propio artista sobre los orígenes de la cama. También se plantea con el fin de destacar lo que realmente se está poniendo en cuestión aquí: no tanto las revelaciones privadas de una historia personal y una preferencia sexual, sino lo que sucede con esas revelaciones cuando se colocan en un contexto público [...] En lugar de ser confrontado, como cabría anticipar, las pistas íntimas de la presencia del artista nos sitúan ante una ausencia abrumadora (Umland 1992).<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> ‘Between the time of this gift and the present moment lie not only years, but irrevocable loss. In 1991, Ross, whom Gonzalez-Torres has referred to in the past as his only audience, his public of one, died of AIDS. His illness and, ultimately, his early and tragic death permeate the panorama of Gonzalez-Torres’s art’

<sup>34</sup> Incluso en su propia elección de datos biográficos González-Torres incluye ‘1991 Ross died of AIDS, Dad died three weeks later, a hundred small yellow envelopes of my lover’s ashes-his last will’ en William S. Bartman (ed.) *Felix Gonzalez-Torres* (Nueva York: A.R.T. Press, 1993).

<sup>35</sup> ‘[i]n striking this intimate note, then, the aim is not to limit our perception of Gonzalez-Torres and his work, but to ground it in reality. It is to begin with the artist’s own story about the origins of the image of this vast bed. It is also to emphasize what is really at issue here: not private



Seguiremos encontrando lecturas biografistas que, como en el caso de Hatoum, hacen referencia a las emociones del propio artista. Este es el caso de Roland Wäspe cuando afirma que el origen de esta obra ‘era personal: necesitaba cierta distancia hacia su cama, ya que no era sólo un lugar en el que dormía sino un lugar de dolor (tras la muerte de su amigo), especialmente por la noche’ y señalando que ‘este hecho, sin embargo, no era reconocible de manera directa para los espectadores’ (1997: 18).<sup>36</sup>

Tanto Marsha Meshkimon como Mieke Ball han sido importantes a la hora de alertar sobre dos peligros de las lecturas biográficas: por un lado la arbitrariedad o restricción de la información presentada a menudo no permite ver las implicaciones de la obra en el contexto social en el que se produce y consume, por otro, esta información tiene un carácter parafrástico, es decir, la necesidad del método de apoyarse constantemente en lo que el artista ha dicho sobre su obra o los datos biográficos que ha dado en relación a ésta.

En esta línea argumentativa Mieke Bal, en su estudio de la obra de Louise Bourgeois *Cells*, adopta el término ‘memory traps’ (‘trampas de la memoria’). Bal considera que los objetos y fragmentos usados por Bourgeois ‘son trampas porque las memorias que habitan la obra no pueden ser realmente “leídas” realmente como narrativas. Son personales, mientras que las obras, hechas públicas, dejan de

---

revelations –of personal history and sexual preference- but what happens to such revelations when they are placed in a public context [...] Rather than being confronted, as we might anticipate, with intimate clues to the artist’s presence, we are instead presented with overwhelming absence’

<sup>36</sup> ‘was a personal one: he needed a certain distance to his bed, since it wasn’t only a place where he slept but a place of pain (after his friend’s death), especially at night’ / ‘[t]his fact, however, was not directly recognizable to the viewers.’

estar ligadas únicamente a la historia de una persona’ (2002: 165).<sup>37</sup> Bal continua señalando que existe la idea de que la obra “traiciona” al yo del sujeto’ en tanto que presenta algo oculto (una memoria) que puede quedar expuesta si ‘se lee de manera experta’ (2002: 165).<sup>38</sup> En el capítulo 5 hablaremos de la idea de profundidad y de secreto en la obra de arte como lugar de acceso a la verdad, sin embargo, es importante señalar aquí que una de las razones por las que las lecturas biográficas resultan atractivas es porque parecen ofrecer la posibilidad de descodificar en la obra lo que no está al alcance de cualquier espectador.

Asimismo, como vimos, la propuesta de Amelia Jones en su libro *Self/Image* —la paradójica simultaneidad con la que la cultura visual euroamericana mantiene, pero también pone en suspensión o borra, la grieta entre sujeto y objeto para garantizar la fantasmagórica coherencia del sujeto que hace y ve— hace hincapié en ese aspecto. Jones señala que ‘esta tendencia al *hoc est corpus meum* en las interpretaciones de las artes visuales (esta obra “es” el artista) es enormemente peligrosa, reforzando como lo hace concepciones ingenuas de significado y valor como si estuviesen garantizadas, en última instancia, por un sujeto interpretativo que se encuentra completamente desligado de la obra y no es contaminado por sus seducciones’ (2006: 14).<sup>39</sup>

Por tanto, como señalan Sidonie Smith y Julia Watson el problema reside en poner excesivo énfasis en explicar la historia del artista tomando la obra como espejo de éste, en detrimento de otros aspectos formales y del contexto en el que

---

<sup>37</sup> ‘are traps because the memories that inhabit the work can not really be “read” as narratives. They are personal, while the works, made public, are no longer uniquely bound to one person’s history’

<sup>38</sup> ““betrays” the subject’s self” / ‘expertly read’

<sup>39</sup> ‘this *hoc est corpus meum* tendency in interpretations of the visual arts (this artwork “is” the artist) is a highly dangerous one, reinforcing as it does naïve conceptions of meaning and value as ultimately securable by and interpretive subject residing fully outside the work and untainted by its seductions.’

se produce (2002: 8). Como hemos visto, si bien la biografía del artista no se puede desechar por completo, no sólo por que la obra presente fragmentos o materiales autobiográficos de manera manifiesta, sino por su importancia a la hora de trazar el contexto de producción, resulta evidente que su presentación en el análisis de la obra está lleno de peligros tendenciosos. Así, carecemos de un modelo matizado para examinar cómo algunos de los aspectos de la vida de un artista que creemos que conocemos, impactan su producción y el consumo de su obra. Partiendo de este contexto, en el capítulo cinco plantearé una propuesta metodológica que tenga en cuenta estas problemáticas a la hora de hablar de unas obras que, si bien presentan material autobiográfico y son distribuidas y analizadas bajo una tendencia biográfica, también van mas allá en sus mecanismos de relación con el espectador.

## 4.2. Una elaboración de la verdad o una representación verosímil

En su estudio sobre el papel del secreto en las relaciones humanas, el sociólogo Georg Simmel establece el conocimiento recíproco como eje. Simmel sostiene que nuestro comportamiento social viene determinado por lo que sabemos de las personas con las que interaccionamos, y ese conocimiento condiciona, al tiempo que se basa, en las situaciones sociales en las que se da el encuentro (1906: 444). Sin embargo, Simmel no ha sido el único en subrayar el conocimiento mutuo como determinante a la hora de marcar y constituir las relaciones humanas, James Rachels en su artículo ‘Why is Privacy Important’ (1975) así como Gordon Chelune, Joan Robinson y Martin Kommor en ‘A cognitive interactional model of intimate relationships’ (1984) señalan que son los diferentes grados de conocimiento mutuo los que determinan la intimidad de una relación.

Si lo que sabemos sobre una persona, lo que una persona nos muestra, como en el caso de la autorrepresentación entendida como acceso a un sujeto, es fundamental a la hora de condicionar nuestra relación con el otro, la veracidad de esa información será imprescindible. No obstante, como Simmel se apresura a observar, la revelación de información de un sujeto a otro constituye un caso singular dentro de la esfera de lo que se entiende cómo ‘conocimiento objetivo’. Según Simmel, dentro de ésta esfera hay siempre espacio para la verdad y la ilusión, así, el conocimiento de aquellos con los que estamos en contacto presenta una característica que no puede encontrarse en ningún otro ámbito:

Cualquiera de nuestros semejantes puede revelarnos voluntariamente la verdad acerca de sí mismo o bien, a través del disimulo, puede engañarnos. Ningún otro objeto de conocimiento puede, por iniciativa propia, iluminarnos sobre sí mismo o ocultarse, como puede hacerlo un ser humano (444).<sup>40</sup>

La identificación de este fenómeno lleva a Simmel a afirmar que ‘la veracidad y la deshonestidad son, en consecuencia, las significaciones de mayor importancia en las relaciones entre personas’ (445) lo cual, si se entiende como señalaba Jones que la obra ‘es’ el artista, introduce en la relación con ésta cierta sospecha.<sup>41</sup>

En el apartado anterior hemos visto cómo las obras de arte son a menudo entendidas como un medio transparente que desvela al artista y que, por tanto, permite el acceso a un sujeto. En el caso de las obras entendidas como autobiográficas o autorrepresentativas se asumirá una intención o voluntad de revelación, independientemente de su mayor o menor grado de mediación artística

---

<sup>40</sup> ‘Our fellowman either may voluntarily reveal to us the truth about himself, or by dissimulation he may deceive us as to the truth. No other object of knowledge can thus of its own initiative, either enlighten us with reference to itself or conceal itself, as a human being can. No other knowable object modifies its conduct from consideration of its being understood or misunderstood’

<sup>41</sup> ‘[v]eracity and mendacity are thus the most far-reaching significance for the relations of persons with each other’

y, así, la cuestión de la veracidad tomará una posición central. En el caso de Hatoum, González-Torres, Calle, Billingham, Emin, Flanagan y Neshat hemos visto cómo las interpretaciones de sus obras a menudo se polarizan en posiciones que, sin embargo, coinciden en presentar la autenticidad como una cuestión fundamental. En los casos en los que la obra se entiende como acceso a la experiencia del artista en tanto que narración coherente, ya sea alabada como representación más ajustada que aquellas impuestas por la cultura dominante, o criticada por caer en la reafirmación de estereotipos o por presentar el producto de un narcisismo carente de interés general, la veracidad será fundamental puesto que la valoración reside en el conocimiento que la obra ofrece. Por el contrario, cuando se interpreta que la obra expone la imposibilidad de una representación completa o carente de contradicciones internas, el valor reside en su capacidad para transgredir nociones de autenticidad atribuidas a la representación de la experiencia narrada en primera persona o al uso de material autobiográfico.

En el capítulo tres vimos cómo la cuestión de la autenticidad de la narración se convertía en un eje central del debate en torno a la autobiografía tanto en el ámbito de los estudios literarios como en el de las artes visuales. Del mismo modo, en el capítulo dos se presentaron las acusaciones de narcisismo como una sombra que, desde mediados de la década de 1970 impulsará una revisión de las premisas de lo personal como político en la práctica artística. Dos aspectos de un debate que a menudo están profundamente ligados, pues las visiones peyorativas de ese supuesto ensimismamiento son consecuencia de entender la obra como carente de mediación y elaboración artística y, a su vez, aquellos análisis que van más allá de su valor de verdad, encuentran en el narcisismo una estrategia poderosa a la hora de desestabilizar la autenticidad del discurso y la autoridad de las fórmulas a través de las cuales se produce.

Como hasta aquí se ha visto, el rasgo común más destacado en los estudios de las obras de Calle, Neshat, Billingham, Flanagan, González-Torres, Emin y Hatoum es su uso de material autobiográfico, es decir, la representación que de

sus experiencias personales hacen los artistas. La narración o representación en primera persona, aquello visto, vivido o experimentado de primera mano, tiene tradicionalmente un valor de verdad en la cultura occidental. En su extenso y detallado recorrido por aquellos textos de la filosofía occidental que han tratado las complejidades del concepto de experiencia, Martin Jay señala cómo ya en el origen greco-latino del concepto ‘es evidente un vínculo crucial entre la experiencia y la sensación pura, irreflexiva o la observación sin mediación (en contraposición a la razón, la teoría o la especulación)’(2006: 10) lo cual la sitúa como un mecanismo de producción de conocimiento al que se le concede, por tanto, un valor de verdad.<sup>42</sup>

Asimismo, Michael Foucault en su primer volumen de la *Historia de la sexualidad* señala cómo la confesión, en tanto que narración de experiencias, pensamientos y actos, llegó a convertirse en uno de los mayores rituales de producción de verdad, profundamente enraizado en las sociedades occidentales (1987: 73). Durante los siglos XIX y XX la confesión no sólo va a ser un discurso productor de verdad, en el que se va a basar también el conocimiento científico, sino que, como señala Foucault, se va a convertir en uno de los procedimientos de individualización social fundamentales. Foucault expone cómo durante ‘mucho tiempo el individuo se autenticó gracias a la referencia de los demás y a la manifestación de su vínculo con otro (familia, juramento de fidelidad, protección)’ para pasar luego a ser autenticado ‘mediante el discurso verdadero que era capaz de formular sobre sí mismo o que se le obligaba a formular’ (74). Así, Foucault planteará la confesión como uno de los dispositivos de control de conciencias y poder más desarrollados en la contemporaneidad.

El valor cultural otorgado a la experiencia directa es reconocido una vez más por Soshana Felman cuando en la década de 1990 define la ‘era del testimonio’

---

<sup>42</sup> ‘a crucial link between experience and raw, unreflected sensation or unmediated observation (as opposed to reason, theory, or speculation) is already evident’

argumentando que éste se ha convertido en un modo crucial a través del cual nos relacionamos con los eventos de nuestro tiempo (1992: 5).<sup>43</sup> Así, Felman considera que el valor del testimonio radica en ‘lo irremplazable que es el acto de ver llevado a cabo por el testigo –en la singularidad del hecho de que el testigo “vea con sus propios ojos”’ (206).<sup>44</sup> El trabajo de Felman será fundamental a la hora, no sólo de señalar sino también de cuestionar el valor de verdad que la tradición legal, filosófica y epistemológica occidental otorga a aquel que ha visto basado en la creencia de que la visión da acceso al conocimiento.

Como vimos en el capítulo 3, en el caso del corpus aquí presentado ese valor de verdad es notable si pensamos en cómo a menudo estas prácticas se han identificado no solo con la autobiografía, sino también con la confesión y el testimonio. Como hemos visto, artistas como Hatoum o Neshat serán asociadas con el testimonio y a menudo descritas como testigos de los sucesos con los que se relacionan sus obras presentan, mientras que artistas como Emin, Billingham, Flanagan, Calle o González-Torres serán asociados con la confesión.

La obra de Shirin Neshat, por ejemplo, en tanto que artista de origen iraní emigrada a los Estados Unidos, es vista a menudo como testimonio de los cambios producidos en su país natal tras la Revolución de 1979. El hecho de entender a Neshat como testigo y *Zamzameh / Soliloquy* como testimonio, viene frecuentemente ligado a su identificación como sujeto ‘híbrido’, mediadora entre culturas. La noción de ‘híbrido’ fue teorizada por Homi Bhabha en su libro *The Location of Culture*. A ojos de Bhabha, cuando un individuo ocupa más de una cultura, su ‘yo’ performativo se convierte en ‘híbrido’, es decir, es un sujeto producto de una posición intermedia (1994: 54). Esta noción se encuentra relacionada con lo que Hortense Spillers describe como ‘neither/nor’ y

---

<sup>43</sup> ‘age of testimony’

<sup>44</sup> ‘the witness’s irreplaceable performance of the act of seeing –from the uniqueness of the witness’s “seeing with his/her own eyes.”’

‘borderlands’: sujetos a los que se les adjudican ‘percepciones más complejas, más matizadas de las múltiples determinaciones de la identidad, y que ofrecen visiones políticas más fluidas y flexibles de ésta’ (citado en Solomon-Godeau y Lewallen 1993: 49)<sup>45</sup>.

Como vimos en el apartado 1.1.2., en la década de 1990 encontraremos una gran presencia de artistas emigradas de países de Oriente Medio y percibidas como ‘arabo-musulmanas’ entre las que se encuentran Neshat y Hatoum. Siguiendo estas concepciones de sujetos entre culturas, muchos críticos han considerado que su producción artística abre u opera en un ‘tercer espacio’, lugar privilegiado que parece, no obstante, implicar una obligación a testimoniar.<sup>46</sup> Como señaló Gayatri Chakravorty Spivak ‘el testimonio es el género del subalterno siendo testigo de la opresión para otro menos oprimido’ (1998: 7).<sup>47</sup> Esto se ha descrito cómo ‘representational reparations’ (reparaciones de representación) que implican la lucha contra imágenes racistas y degradantes por medio de representaciones “reales” o “verdaderas” o “positivas” (Solomon-Godeau y Lewallen 1993: 28).<sup>48</sup> Así, en el caso de *Zamzameh/Soliloquy* encontraremos tanto posiciones críticas que perciben una estética ‘orientalista’ dirigida a complacer expectativas occidentales –como es el caso de Barbad Golshiri (2009) – como propuestas que entienden su obra como transgresora, capaz de “desdecir” lo que le ha sido atribuido a través de estereotipos’ (Navab 2007: 41).<sup>49</sup>

<sup>45</sup> ‘more complex, more nuanced perceptions of the multiple determinations of identity, but open up more fluid and supple political deployments of them’

<sup>46</sup> La noción de ‘third space’ utilizada también por Homi K. Bhabha pretende ofrecer una posición de ambigüedad y disidencia contra a las estructuras de pensamiento binario por oposición: mujer/hombre, Oriente / Occidente, tradición / progreso etc.

<sup>47</sup> ‘testimony is the genre of the subaltern giving witness to oppression, to a less oppressed other’

<sup>48</sup> ‘the countering of degrading and racist imagery with “real” or “true” or “positive” depictions’

<sup>49</sup> “‘unsay’ what has been attributed to them through these stereotypes’



Si bien la recepción de la obra de Neshat o de Hatoum como representación transparente y carente de mediación omite rasgos fundamentales de la obra, como veremos en el capítulo seis, también son problemáticas las teorías que insisten en tomar sus obras como transgresoras en tanto que realizadas por artistas viviendo entre dos culturas. Tanto Ella Shohat (2006) como Sarah Ahmed (1999) han señalado cómo a menudo este tipo de concepciones omiten especificidades históricas, condiciones de emigración y particularidades en sus movimientos geográficos. En su artículo ‘Home and away’ Ahmed hace una poderosa crítica a la reciente teorización de la figura del emigrante como inherentemente transgresor. Ahmed señala que el uso metafórico que se hace del concepto lo iguala a ‘movimiento’ y ‘traspaso de fronteras’ lo cual es luego opuesto a la estabilización de una identidad. Estas lecturas caen, por tanto, en un mecanismo según el cual se ‘asume que la emigración tiene un significado inherente: se construye una esencia de la emigración para teorizar entonces que la emigración en sí es una negación de la esencia’ (1999: 333).<sup>50</sup>

Del mismo modo, también la obra de artistas asociados con la confesión serán evaluados en términos de transgresión o acomodación a las imágenes promovidas por la cultura dominante. La obra de Tracey Emin es un caso notable pues el debate sobre su producción artística gira en torno a su capacidad o incapacidad para poner de relieve o acomodarse a los mecanismos que la confesión adopta en sus formulas extendidas por la cultura de masas. Voces críticas como las de Stallabrass serán opuestas por autoras como Sidonie Smith y Julia Watson, Christine Fantome o Rosemary Betterton que señalan cómo ‘Los procesos altamente mediados implicados en la recreación que hace Emin de sus propias narraciones vitales como ‘arte’ son rara vez reconocidos por los críticos, que alegremente toman su palabra cuando ella, de una manera en cierta mediada

---

<sup>50</sup> ‘assumes that migration has an inherent meaning: it constructs an essence of migration in order then to theorize that migration is a refusal of essence’

deshonesta, describe este arte confesional como “la verdad” (Betterton 2000: 20).<sup>51</sup>

En el apartado anterior vimos las implicaciones de entender las obras como reflejo transparente, de contenido evidente, en tanto que acceso a un ‘yo’ y su historia: un conocimiento circular o parafrasístico a menudo al servicio de visiones estereotipadas. Así, también vemos como la obra de estos artistas, en tanto que minorías cuya nueva voz parece ser oída solo como autobiográfica, es percibida como confesión de experiencias excéntricas en la sociedad occidental o como testimonio de la experiencia de otras culturas para occidente y, por tanto, a menudo evaluada en términos de su capacidad para ofrecer una representación mas ‘real’ frente a las imágenes dadas.

Sin embargo, como señala Leigh Gilmore, lo que se ha dado en llamar ‘verdad’, o lo que una cultura determina como verdad, es en gran medida el producto de un largo proceso de autorización. Para participar de esta autoría, continua Gilmore, ‘uno debe posicionarse con éxito como sujeto que confiesa, cuyo relato cumple de manera suficientemente adecuada los requisitos de la confesión’ (2003: 55).<sup>52</sup> A pesar de que Gilmore apunta que ‘uno siempre puede traer propuestas conflictivas a la confesión’, ésta necesariamente habrá de ‘convencer al confesor en su idioma’ (56).<sup>53</sup> Ya en el estudio de Foucault sobre la represión y el desarrollo de un discurso sobre la sexualidad en las sociedades burguesas a partir del siglo XVIII encontramos esta disyuntiva. Foucault señala que, si bien hablar de aquello que está prohibido era un gesto transgresivo en las

---

<sup>51</sup> ‘The highly mediated procedures involved in Emin’s recreation of her own life narratives as ‘art’ is seldom recognized by critics, who are happy to take her word for it when she somewhat disingenuously describes this confessional art as the “truth”’

<sup>52</sup> ‘one must successfully position oneself as a confessing subject whose account adequately fulfils enough of the requirements of confession’

<sup>53</sup> ‘one could always bring a competing agenda to the confession’ / ‘convince the confessor in his language’

sociedades burguesas, estas mismas sociedades crearon toda una serie de dispositivos y vías a través de los cuales promover la confesión, todos ellos normativos y coactivos. La disyuntiva entre trasgresión y acomodación a los modelos dominantes de confesión y testimonio, aparecerá en los diversos estudios que de las obras del presente corpus se han realizado. La división en la recepción crítica que han provocado apuntan a una ambigüedad que, como será explorado en el capítulo 6, está presente en las obras.

El debate en torno a la autobiografía como texto con valor documental o como narrativa indiferenciable de otros tipos de literatura de ficción ha sido expuesto en el apartado 3.2. Como vimos, James Amelang sitúa el inicio de este debate en su configuración como género por parte de los estudios literarios. A pesar de estas críticas, la convención cultural que da un mayor valor de verdad a la experiencia directa está tan arraigada que, como señala Julie Rak, lectores y espectadores continúan consumiendo estos productos culturales bajo esas premisas. En su libro *Boom! Manufacturing Memoir for the Popular Market*, que fue revisado en el capítulo 3, Rak señala que a la hora de acercarse a un texto autobiográfico el lector sigue tendiendo claras expectativas de que lo allí presentado son historias reales sobre gente real, lo cual implica ciertas asunciones sobre lo que es verdadero o real y lo que no, que es privado y que es interesante sobre la revelación de vidas privadas. Muchos serán los autores que señalen este acceso a una representación de la experiencia en primera persona, en tanto que auténtica, como el principal atractivo del modo autobiográfico.

En el panorama artístico a menudo se entenderá como una estrategia de mercado. Como ha señalado Deidre Heddon, “‘lo personal’ funciona como una herramienta de mercado útil en la cultura actual, en la cual lo personal es un producto popular y barato’ (2008: 7).<sup>54</sup> Así, cuando Outi Remes defina en la

---

<sup>54</sup> ‘the personal’ functions as a useful marketing tool in today’s culture where the personal is a popular and cheaply manufactured commodity’

*Encyclopedia of Identity* (2010) los parámetros de esa tendencia de origen británico descrita como ‘Arte Confesional’ señalará cómo este ‘promete desvelar más’ y así, aunque ‘a menudo conmociona al espectador y recurre al sensacionalismo, también alimenta su creciente apetito por las relaciones personales’ (123-124) pues, como ya señaló Foucault en su *Historia de la Sexualidad*, ‘la intensidad de la confesión reactiva la curiosidad del interrogador’ (1987: 58).<sup>55</sup>

En esta línea Estrella de Diego señala que ‘[a]ctualmente, nada atrapa más la atención colectiva que el deseo de llegar hasta los detalles más íntimos, aun los más banales e irrelevantes, de las vidas ajenas contados por sus protagonistas’ (2011: 33). Este interés es más notable en el caso de aquellas historias presentadas por sujetos identificados como minorías o excéntricos. Así, De Diego relaciona el ‘auge de la autobiografía (la visual incluida), al interés que las minorías (de género, raza u opción sexual) han despertado al intentar escribir su historia negada’ pues ‘al tener sólo pequeñas historias, al estar fuera de la Historia, no escriben sino “autobiografía”’ (2011: 107).

En relación a las obras autobiográficas de mujeres artistas, cuya posición autorial tradicionalmente las aleja, como hemos visto, de nociones de creatividad y genio artístico, Sidonie Smith y Julia Watson han señalado cómo su producción cultural es a menudo entendida como carente de mediación o intervención artística, interesante sólo en relación a la información que aporta sobre su experiencia. Así afirman que ‘dos sospechas muy arraigadas sobre el recurso de la mujer a lo autobiográfico en los medios visuales y de *performance* deben ser abordados: que es un reflejo transparente y que es un ensimismamiento narcisista’

---

<sup>55</sup> ‘confessional art promises to reveal more’ / ‘often shocks and sensationalizes the spectator, it also feeds the spectator’s ever-growing appetite for personal relations’

(2002: 8).<sup>56</sup> No es por tanto sorprendente que la mayoría de las críticas a un modelo de análisis basado en una lectura biográfica venga desde estudios de obras de mujeres artistas como es el caso de los trabajos de Pollock, Meskimmon o Bal expuestos en el apartado anterior.

Podemos concluir pues, a la vista de lo expuesto, que la predisposición hacia una lectura autobiográfica en tanto que confesión o testimonio es más notable en el caso de minorías, en tanto que el valor de la representación viene ligado a la veracidad concedida a la experiencia directa, es importante detenerse en las críticas que se han realizado a este concepto. Las lecturas que anteriormente se han descrito vienen ligadas no sólo a la percepción de la obra como un medio de acceso al sujeto, sino también una concepción de la experiencia como algo que se ‘tiene’, es decir, propiedad del sujeto (el artista) y a su disposición para ofrecerla (en la obra). Es, por tanto, fundamental atender aquí a las propuestas teóricas que han señalado que la experiencia no puede considerarse algo exclusivamente subjetivo (único del sujeto), pues la experiencia es siempre ‘una experiencia’, una reelaboración mediada a través del lenguaje, una reinterpretación de percepciones más o menos lejanas en el tiempo desde una posición cultural e históricamente específica.

### *Concepción y teorías de la experiencia*

En este sentido son importantes las teorías de Wilhelm Dilthey quien considera que la vida de un individuo está compuesta por la suma de sus experiencias en tanto que reflexión consciente y organizada por un pensamiento que no entiende como descorporealizado, sino como intrínsecamente relacionado con el cuerpo. Dilthey y sus seguidores Victor Turner y Edward M. Bruner, que

---

<sup>56</sup> ‘two widely held suspicions about women’s recourse to the autobiographical in visual and performance media need to be addressed –that it is a transparent mirroring and that it is narcissistic self absorption’

retoman sus ideas en *The Anthropology of Experience* (1986), parten del concepto de ‘experiencia’ del alemán *Erlebnis* (lo que ha sido vivido). Según su propuesta metodológica del flujo continuo de la vida, el acceso a la experiencia viene dado por su expresión (a través del lenguaje, objetos, actuaciones, representaciones visuales, rituales) e interpretaciones. Entendiendo la experiencia según estos parámetros, Bruner y Turner señalan que no ha de hablarse de ‘experiencia’ en términos generales sino de ‘una experiencia’ como una articulación intersubjetiva, con un principio y un final, expresada e interpretada.

Laura Marcus en su artículo ‘Theories of Autobiography’ (1995) ha señalado cómo la categoría de ‘vida’ de Dilthey se concreta a través de esa concepción biográfica de la vida como transcurso o vivencia, en la que la experiencia es inseparable de su articulación. Estas ideas han tenido un gran impacto en teorías literarias como las de Jerome Bruner. En su artículo ‘Life as Narrative’ J. Bruner plantea cómo no sólo la narrativa se construye a partir de la experiencia sino que las experiencias imitan las fórmulas de la narrativa pues no podemos hablar de nuestras experiencias de otra manera que no sea la narración, mientras vivimos las cosas ya estamos condicionados para percibirlo de una determinada manera. J. Bruner señala que ‘en un sentido psicológico no hay tal cosa como “la vida misma” [...] La historia de la propia vida es, por supuesto, una narrativa privilegiada pero problemática en el sentido de que es reflexiva’ (Fall 2004: 693).<sup>57</sup> Sidonie Smith y Julia Watson han incidido también en cómo en la autobiografía, el propio proceso de recordar implica una reinterpretación de un pasado mas lejano, un proceso que no es pasivo ni directo, sino que implica una nueva creación de significados (2001: 21).

Joan W. Scott en su artículo ‘The Evidence of Experience’(1991) cuestiona la concepción de la experiencia como una evidencia irrefutable que sirve como

---

<sup>57</sup> ‘There is no such thing psychologically as "life itself" [...] The story of one's own life is, of course, a privileged but troubled narrative in the sense that it is reflexive’

base del análisis y el conocimiento de los sujetos. Scott señala que tanto si se entiende la experiencia como algo interno del individuo, es decir, que es representativo de una subjetividad, como si se toma como externo, es decir, sobre lo que trabaja su conciencia, lo que le pasa y constituye, el problema es siempre el mismo: el de entender la experiencia como individual. El problema de esa individualización de la experiencia es que naturaliza las diferencias ocultando cuestiones fundamentales como que nuestra noción de lo que es una experiencia ‘significativa’ o ‘importante’ esta condicionado histórica y culturalmente. En el caso de las minorías, ‘la evidencia de la experiencia,’ es decir, su expresión, ‘se convierte en evidencia de la diferencia,’ funcionando como prueba en lugar de servir como medio de interrogación para ‘explorar cómo se establece la diferencia, cómo funciona, cómo y de qué manera constituye sujetos que ven y actúan en el mundo’ (1991: 777).<sup>58</sup> Scott no entenderá la experiencia como individual, en tanto que independiente, sino como un proceso en torno al que se construye una subjetividad que se sitúa en la sociedad.

La idea de ‘proceso’ de Scott parece conceder menor importancia a esa idea de articulación. Sin embargo, lo que es fundamental en Scott es que tomando las reflexiones de Teresa de Lauretis en torno a la experiencia, define ésta como un proceso de diferenciación. Así, Scott señala que cuando se entiende la experiencia como algo que ‘tenemos’ en lugar de atender a cómo los sujetos se configuran a través la experiencia, nos lleva a naturalizarlos como sujetos fijos y autónomos, fuentes fiables de un conocimiento basado en sus narraciones.

Por tanto, es importante recordar en el análisis de las obra del corpus aquí presentado que al hablar de experiencia personal no se entenderá por ésta algo independiente e individual sino una expresión, en términos de Dilthey, sujeta o en

---

<sup>58</sup> ‘[t]he evidence of experience’ / ‘becomes evidence for the fact of difference’ / ‘exploring how difference is established, how it operates, how and in what ways it constitutes subjects who see and act in the world’

diálogo con las fórmulas representativas que la articulan y condicionada por las nociones históricas y culturales que la definen como ‘una experiencia’. Al mismo tiempo, como se viene presentando, será importante tener en cuenta la interpretación que de esas expresiones se hace, pues éstas están a menudo sujetas a nociones de experiencia como algo que se ‘tiene’. Si, como señalaba Gilmore, el confesor ha de ser convencido en su lenguaje o como señalaban Scott y Bruner las experiencias que se presentan no son individuales, existen elementos en esas expresiones, en esas obras en este caso, que permiten que sean interpretadas como experiencias personales.

Como ha señalado De Diego, ‘tal vez es cierto que, si todas las verdades son parciales, lo único importante es la eficacia del relato’ pues, fundamental en los modos autobiográficos será, por tanto, ‘cómo convencer al lector de la veracidad, cómo hacerle partícipe de la misma y darle la impresión de haber estado allí’ y esto sólo puede llevarse a cabo ‘a través de una compleja y reelaborada reconstrucción del acontecimiento para darle forma, para ordenarlo; para darle, en suma, un significado público igual que se hace con los sueños y los recuerdos involuntarios’ (De Diego 2011: 47).

Como veremos en el análisis del corpus, a menudo estas obras usan material aparentemente autobiográfico para jugar con los límites de la representación como real o como ficción generando una ambigüedad que se refleja en la variedad de interpretaciones críticas que de ellas se han realizado. Esta ambigüedad ha sido señalada por Gilmore cuando afirma que la ‘autobiografía provoca fantasías de lo real’ (1994: 16).<sup>59</sup> A través de la eficacia del relato, de los elementos que lo hacen reconocible como la expresión de una experiencia, se permite una implicación o identificación por parte del espectador que Gilmore define como la construcción de

---

<sup>59</sup> ‘Autobiography provokes fantasies of the real’



una “relación imaginaria” con las situaciones descritas por el texto. La autobiografía como “realismo” carente de problemas permite esta aparente referencialidad entre el texto y la vida real [...] Leer autobiografía de este modo implica, por tanto, la participación en un “discurso estructurador de verdad”(23).<sup>60</sup>

Los problemas suscitados por la participación en ese discurso estructurador de verdad, en tanto que determinador de sujetos y estabilizador de sus identidades, ya han sido señalados. Sin embargo, es mi intención proponer aquí invertir el enfoque para atender, no tanto al artista como sujeto que articula una experiencia a través de la obra de arte, tampoco a cómo el espectador específico percibe o entiende los productos autobiográficos en relación a concepciones sociales de ‘sujeto’, ‘identidad’ y ‘experiencia personal’, sino enfocar la atención en la obra como elemento fundamental en esta relación que, si bien no tiene un significado fijo, a través de la ‘eficacia del relato’ o a través de estrategias que perturban la credibilidad de esas concepciones, crean un espacio que, si entendemos como íntimo y no como autobiográfico, permite considerar los diferentes grados de implicación e identificación del espectador sin ligarlo a un sujeto estable situado en la figura del artista. El próximo capítulo se centrará, por tanto, en la noción de ‘espacio de intimidad’ propuesta como herramienta interpretativa para teorizar las obras del presente corpus como marco polivalente cuya disposición íntima se pone de relieve y adquiere distintas significaciones en relación con un espectador implicado.

---

<sup>60</sup> ‘an “imaginary relation” to the situation the text depicts. Autobiography as unproblematicized “realism” licenses this seeming referentiality between the text and the real life [...] To read an autobiography in this way, then, is to participate in a “truth-structuring discourse”’

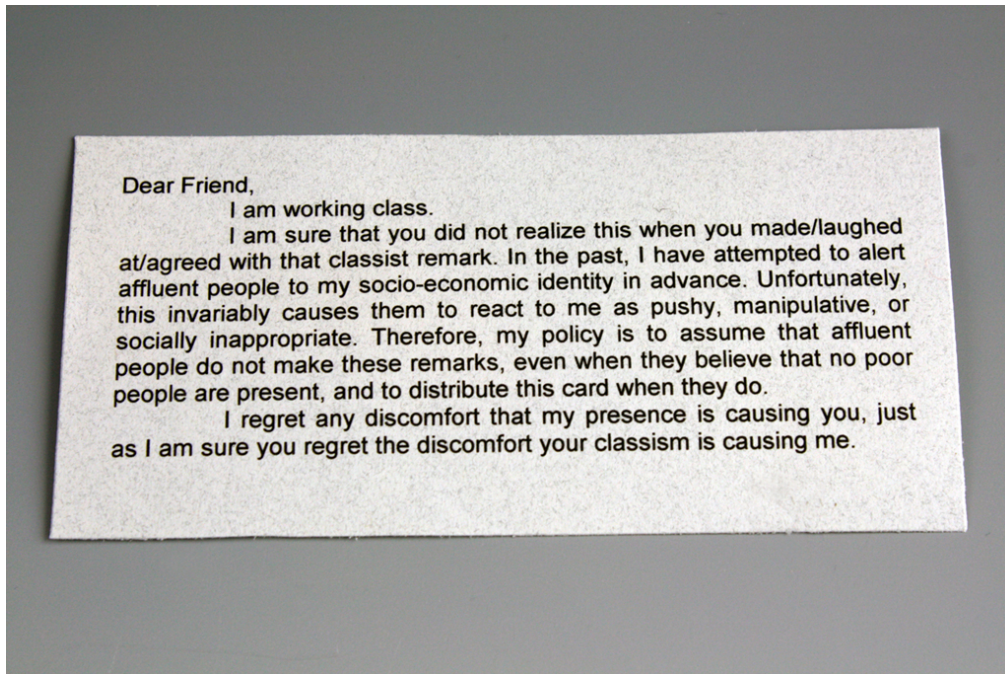


Figura 15. Adrian Piper, *Guerrilla performance with calling card* (1986)

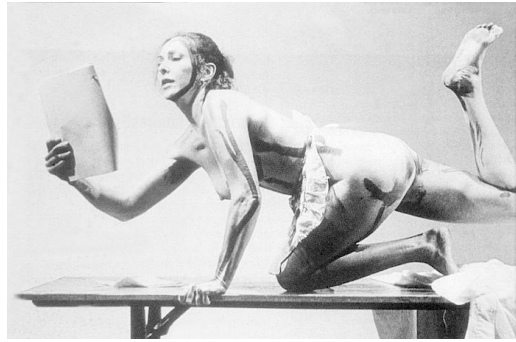


Figura 16. Carolee Schneeman en *Interior Scroll* (1975)



Figura 17. Vito Acconci, *Trademarks* (1970)





Figura 18. Pipilotti Rist, *Be Nice To Me* (Flatten 04)

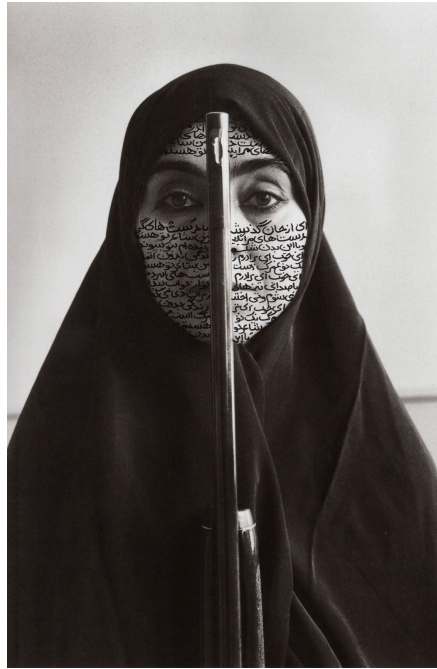


Figura19. Shirin Neshat, *Women of Allah* (1993-1997)

---

# 5

---

## EL *ESPACIO DE INTIMIDAD* EN LAS ARTES VISUALES

La noción de *espacio de intimidad* ha sido anunciada en los capítulos anteriores como alternativa a las diversas formulaciones en torno a la autobiografía y la autorrepresentación presentes en los estudios que se han dedicado a *Measures of Distance*, *Untitled*, *Toybox*, *Histoires Vraies*, *Ray's a Laugh*, *My Bed* y *Zamzameh /Soliloquy*. En este capítulo se desarrollará la propuesta de *espacio de intimidad* como una herramienta interpretativa para referirse a la relación entre obra y espectador que permite tomar en consideración los efectos sensoriales y/o afectivos que pueden surgir en la experiencia de la obra de arte.

Puesto que la intimidad ha sido un concepto ‘maltratado’, en palabras del filósofo José Luis Pardo, a menudo usado por su cualidad evocativa sin afinar o ahondar sobre sus características, el primer apartado se dedicará a definir el uso que de este concepto se hace en relación con la noción de *espacios de intimidad*, sin pretender con ello un análisis definitivo y general del término. Asimismo, puesto que el *espacio de intimidad* se aplica a siete obras de arte entendidas como dispositivos que proponen un marco de percepción íntimo en relación con un espectador implicado, los siguientes apartados se dedicarán respectivamente al análisis de las cualidades y disposiciones de estas obras y a la estrategia metodológica que permite hablar de su relación con el espectador que se involucre en la experiencia que ofrecen.

## 5.1. Pensar los *espacios de intimidad* en la década de 1990

En su libro *El espacio autobiográfico* (1991) Nora Catelli describe la autobiografía como ‘una máscara que cubre una superficie que no se le asemeja’ (11). Como se indicó en el capítulo 3, Catelli habla de una ‘cámara de aire’ entre el sujeto y su máscara que describe como ‘el espacio autobiográfico’, un terreno de la semejanza, un espacio creado por aquello que se escribe en relación con algo previo. En su artículo ‘Teoría de la intimidad’ (1996) Castilla del Pino habla del ‘espacio íntimo’ como un espacio imaginario, observable sólo para el sujeto que lo crea, pues el espacio íntimo ‘puede decirse pero no mostrarse’ (1996: 19). Lo íntimo para Castilla del Pino es por tanto un ‘espacio reservado’, un ‘espacio protegido’ (1996: 24). Sin embargo, la noción de *espacio de intimidad* que deseo proponer aquí no hace referencia a un espacio entre un sujeto inaprehensible, siempre cambiante, y el texto que fija su imagen y su historia. No es un espacio exclusivamente físico (aunque la configuración material de las obras jugará un papel importante). Tampoco es un espacio inaccesible reservado a un solo sujeto. Es, por el contrario, aquel espacio que surge en la experiencia articulada por un espectador implicado en un marco polivalente dispuesto por la obra de arte.

Ya George Simmel había señalado que existe la noción de que ‘una esfera ideal rodea a cada individuo, distinta en diversas direcciones y hacia diferentes personas; una esfera que varía en extensión’ y hacia la cual uno puede o no aventurarse (1906: 453).<sup>1</sup> El *espacio de intimidad* considera el encuentro entre obra de arte y espectador en estos términos, pero antes de elaborar las características de ese espacio y sus componentes, es necesario detenerse aquí a explorar las connotaciones de la intimidad, como aquello que lo cualifica. Si bien es cierto que la intimidad ha sido siempre teorizada como propia de los sujetos o

---

<sup>1</sup> ‘an ideal sphere surrounds every human being, different in various directions and toward different persons; a sphere varying in extent’

de las relaciones humanas, a diferencia del *espacio de intimidad* que aquí se propone en la relación entre obra de arte y espectador, el análisis de sus atribuciones será fundamental para su aplicación a este nuevo encuentro.

En su extenso ensayo *La intimidad* (1996), donde José Luis Pardo se dedica a resaltar algunas de las falacias fundamentales que rodean a este concepto, se pone de relieve la falta de elaboración teórica que existe en torno a él. Pardo señala que los estudios que hasta hoy se han dedicado a la intimidad en el ámbito académico, se han hecho fundamentalmente desde la sociología, la psicología y el terreno jurídico-periodístico, todos ellos reforzando la noción de intimidad como información privada, más inaccesible (por profunda o interna) y verdadera. Así, Pardo concluye que el ‘abuso se debe, sin duda, a que la voz “intimidad” esté (por buenos motivos) cargada de connotaciones positivas (autenticidad, inviolabilidad, etc.)’ (1996: 12). Con esto Pardo se dispone a desmentir una serie de falacias fundamentadas en lo que llama la ‘teoría frutal de la intimidad’ según la cual el sujeto, cual fruto, tendría una capa superficial (la piel), una privada y perecedera o variable (la carne) y un corazón nuclear, semilla germinal y permanente que sería el lugar de la intimidad. Con ello rechaza la idea de intimidad como una información al tiempo inaccesible y verdadera.

Como ha sido apuntado en el capítulo anterior, George Simmel ya señaló los diversos grados de conocimiento de un individuo como medida de las dimensiones de la esfera íntima. Simmel no será el único en medir la intimidad en términos de conocimiento mutuo. La idea de la intimidad como ligada exclusivamente al acceso a la información personal ha sido sostenida por teóricos como James Rachels (1975), Gordon Chelune, Joan Robinson y Martin Kommor (1984). Según este tipo de planteamientos focalizados en el acceso a información personal, para que una relación sea íntima, la cantidad de información ofrecida ha de ser grande y su contenido verdadero. La idea de intimidad en estos casos es tomada, por tanto, como acceso a lo interno y correspondería a la ‘teoría frutal de la intimidad’ que en su ensayo Pardo se esfuerza por desmontar.



En el capítulo anterior hemos visto también cómo la articulación de la experiencia en primera persona (la confesión y el testimonio), esa información que se desvela haciendo lo interno externo, viene asociada a la idea de verdad. Asimismo, no solo la confesión o el psicoanálisis freudiano han establecido lo interno u oculto como verdadero, también las formas de entender el arte según un modelo orgánico establecen, como señalara Rosalind Krauss, una idea de profundidad en el conocimiento de la obra, una clave que descifrar para tener acceso a su verdadero significado.<sup>2</sup> Así, cual piezas de un mismo puzle, el entendimiento del individuo y de la obra de arte como estructurados en torno a un núcleo verdadero, encajarían para colapsar en uno, obra y sujeto/artista, en el arte autorrepresentativo o que usa material autobiográfico. Sin embargo, como afirman Pardo y Castilla del Pino se debe ‘desmontar el tópico erróneo de que el escenario íntimo viene a ser la cara “auténtica”, “verdadera” del sujeto’ (Castilla del Pino 1996: 26). Como vimos en el capítulo cuarto, la noción de verdad y autenticidad ligadas al sujeto han sido fuertemente cuestionadas en las últimas décadas y, empero, sigue habiendo una noción de sujeto capaz de articular la verdad sobre sí mismo.

No obstante, las lecturas de la intimidad centradas en ese factor de conocimiento mutuo que los sujetos son capaces de ofrecer, en el hecho de compartir esa información privada y veraz, han sido muy criticadas por omitir un aspecto fundamental, pues, a diferencia de otros actos de autorrepresentación o narración autobiográfica, la intimidad es relacional, necesita de otro activo. Como argumentaré en el análisis de los *espacios de intimidad*, ese otro activo ha de estar necesariamente implicado; es decir, el mero hecho de tener acceso a información personal no basta para establecer una relación íntima, se necesita implicación, afección e identificación. Esta necesidad de involucrarse, también entendida como contaminarse, puede ser intersubjetiva o interobjetiva y será fundamental para

---

<sup>2</sup> Véase apartado 4.1.2.

articular la relación del espectador con las obras que configuran el corpus aquí estudiado.

En esta línea crítica con las posiciones que reducen la intimidad a un aspecto informativo se sitúa Jeffrey H. Reiman en su artículo ‘Privacy, Intimacy and Personhood’ (1976). Reiman señala cómo un modelo que cree que las diferentes relaciones humanas vienen determinadas por los grados de información compartida sitúa el valor de las relaciones íntimas en que esa información sea no sólo veraz, sino accesible sólo a unos pocos, siendo el control sobre esta información lo que permite tener una variedad de relaciones. Para Reiman, si bien este planteamiento permitiría entender emociones como los celos, refleja, sin embargo, un modelo puramente mercantilista según el cual el valor de la intimidad radica en lo selectivo y restringido del acceso a ese conocimiento.

Por otra parte, Reiman continúa argumentando que cierta información privada puede ser confiada en diferentes contextos sin dar lugar a una relación íntima, una consulta médica por ejemplo. Siguiendo esta idea, Reiman afirma que no es la información en sí misma, sino el marco en el que se comparte, el que da lugar a la intimidad. Para Reiman ese marco requiere una relación de *caring* (más allá de un interés, una implicación). Así, Reiman afirma que el error de estos modelos radica en una ‘visión de la intimidad que pasa por alto el hecho de que lo que la constituye no es simplemente el intercambio de información oculta, sino el contexto de implicación que hace que ese intercambio de información personal sea importante’ (1976: 33).<sup>3</sup> Por tanto, si bien es cierto que la información es relevante, su valor no depende del contenido sino de la implicación de otro y su capacidad para ser afectado.

---

<sup>3</sup> ‘I think the fallacy in the Rachels-Fried view of intimacy is that it overlooks the fact that what constitutes intimacy is not merely the sharing of otherwise withheld information, but the context of caring which makes the sharing of personal information significant’

La implicación, interés y preocupación del otro será, en el caso del encuentro del espectador con ciertas obras de arte que presentan material o modos autobiográficos, fundamental para dar lugar al *espacio de intimidad*. La idea de que el *espacio de intimidad* pueda darse en un contexto público, como el de una galería y en relación a un objeto, será elaborado en los próximos apartados. Sin embargo, ya Laurent Berlant en su introducción al número especial de la revista *Critical Inquiry* (1998) en torno al concepto de intimidad, señala cómo ésta puede darse en un espacio público a través de formulas íntimas frecuentes, por ejemplo, en la cultura popular. En su texto Berlant refuerza esta idea de intimidad entendida, no como contenido, sino como capacidad para afectar: ‘genera una estética, una estética del apego, pero sin formas o sentimientos inevitablemente unidos a esta’ (285).<sup>4</sup> Así, se considerará aquí que la intimidad puede darse en diferentes formas según la implicación entre sujetos o entre sujeto y objeto, tanto en el espacio público como en el privado.

En definitiva, la idea de ‘lo íntimo’ se entiende aquí como una disposición de la obra de arte (en tanto que juega con elementos asociados a lo personal y lo veraz en su uso de medios y modos autobiográficos y autorrepresentativos) que se desarrolla en el encuentro con el espectador. Así, en tanto que relacional, no está conectado directamente a un solo sujeto. Como venimos viendo, sus implicaciones culturales y políticas lo ubican, en términos informativos, como aquello que el individuo reserva a unos pocos en contextos que presuponen confianza, seguridad y control, por ser rechazado en la esfera pública como tabú o descartado como irrelevante. Estrechamente ligado con nociones de privado, personal e interior en su relación con el cuerpo y el hogar, lo íntimo es valorado por entenderse de alguna manera como algo único, inalcanzable o, al menos, rara vez accesible.

---

<sup>4</sup> ‘does generate an aesthetic, an aesthetic of attachment, but no inevitable forms or feelings are attached to it’

Si bien se han apuntado los problemas de concepciones que restringen la intimidad a la información y que sitúan en lo íntimo lo más verdadero, para resaltar la importancia del aspecto relacional y la implicación del otro, la visión de la intimidad que deseo presentar aquí es más compleja y ambigua. Esto es, en su relación con lo interior, lo profundo, el hogar, el cuerpo, con contextos de confianza, y valoraciones que la hacen deseable como acceso a una verdad, la intimidad parece presentarse en un sentido puramente positivo. No obstante, la implicación, que como se ha señalado, es requerida para que se dé el *espacio de intimidad* puede tener también otra vertiente en que la disposición íntima de la obra resulte agresiva, invasiva o contaminadora. Así, se argumentará que la intimidad puede provocar rechazo, incomodar o violentar al espectador en tanto que deja de ostentar una posición a salvo como sujeto que ve desde fuera. Pero antes es importante señalar que ese aspecto negativo se encuentra ya en la raíz del término. Como expone Nora Catelli, una mayor complejidad puede encontrarse en el carácter ‘etimológicamente ambiguo del término “intimidad”’ (88). Si bien lo íntimo es aquello más interior o interno, la “intimidad” está en relación con el verbo “intimar” que, como explica Catelli ‘reconoce tres acepciones: 1) *exigir* el cumplimiento de algo; 2) *introducirse* un cuerpo por los poros o espacios huecos de una cosa; 3) *introducirse* en el afecto o ánimo de uno, estrechar una amistad.’(88)

Lo más novedoso del análisis etimológico de Catelli es que señala que siguiendo la primera acepción el verbo intimar estaría en el origen de la palabra intimidación pues en la raíz está el verbo latino *timor* (temor). Esta cualidad que se relaciona con nociones como las de ‘*unheimliche*’ (‘lo siniestro’) que Sigmund Freud teoriza en 1919 como ese aspecto inquietante que puede surgir en aquello que reconocemos como familiar y seguro.<sup>5</sup> Según esta acepción intimar puede, por tanto, entenderse como introducirse en el afecto o cuerpo del otro, pero también introducir temor. Catelli señala así tres aspectos de la relación entre

---

<sup>5</sup> Véase Sigmund Freud, *Lo Siniestro* (Barcelona: Olañeta, 1979).

sujetos, que será trasladada a la relación entre espectador implicado y obra de arte. Estos tres aspectos son la exigencia, la penetración y la introducción (en términos físicos o psicológicos), todos ellos connotando un movimiento y, por tanto, rompiendo concepciones tradicionales de un espectador pasivo. Este carácter de la intimidad identificado con valores negativos será también fundamental en relación con la configuración del *espacio de intimidad* pues indica un segundo aspecto que, como veremos en el capítulo 6, está presente en la ambigüedad de las obras.

Asimismo, la disposición del espacio íntimo puede entenderse en términos transgresivos, no solo por los efectos que pueda tener la confesión en ciertos contextos, como señalaba Foucault en el primer volumen de su *Historia de la Sexualidad* (1987), sino también por el aspecto relacional. En una entrevista realizada en 1997, Foucault resaltaba que también existen múltiples posibilidades en ‘todo lo que de inquietante hay en el afecto, la ternura, la amistad, la fidelidad, la camaradería, el compañerismo, todas esas cosas a las que nuestra sociedad higienizada no puede reconocerles un lugar sin temer que se formen alianzas y se propicien líneas de fuerza inesperadas’ (1997: 136).<sup>6</sup>

Por último, la intimidad a menudo se ha visto como una posición ligada a la narración de los miedos por parte de sujetos minoritarios como señalan Laurent Berlant, Dominique Baqué o Elisabeth Lebovici. Catelli habla de la ‘posición femenina’ intrínseca al diario íntimo en ese “colocarse del lado del no-todo”, sea hombre o mujer, que es el enfrentarse a los demonios interiorizados’ (1996: 97). Una posición producto de haber abandonado ‘el universal masculino’ (1996: 98). Como hemos visto, los autores de las obras aquí presentadas son a menudo percibidos como sujetos minoritarios presentando sus temores o sus experiencias más duras: la depresión en el caso de Emin, el exilio en el de Neshat y Hatoum, la

---

<sup>6</sup> ‘everything that can be troubling in affection, tenderness, friendship, fidelity, camaraderie, and companionship, things that our rather sanitized society can’t allow a place for without fearing the formation of new alliances and the tying together of unforeseen lines of force’

enfermedad y la práctica sexual en la de Flanagan, la miseria familiar en la de Billingham, retazos de experiencias humillantes o dolorosas en la de Calle o la muerte de la persona amada en la de González-Torres.

En una reseña sobre la obra de la filósofa francesa Simone Weil, Susan Sontag ponía el dedo sobre un aspecto importante de la recepción cultural que se extenderá a la segunda mitad del siglo XX: ‘el gusto contemporáneo por lo extremo en arte y pensamiento’(2013: 82).<sup>7</sup> Sontag señalaba que ‘tal vez haya edades que no necesitan la verdad tanto como necesitan una profundización del sentido de la realidad, una ampliación de la imaginación’ (82).<sup>8</sup> Para esos lectores y espectadores ‘toda verdad es superficial, y algunas (pero no todas) las distorsiones de la verdad, algunas (pero no todas) las locuras, algunas (pero no todas) las enfermedades, algunas (pero no todas) las negaciones de la vida son portadoras de verdad, productoras de cordura, creadoras de salud y promotoras de la vida’ (82).<sup>9</sup> A pesar de que la visión de Sontag aparezca poco matizada en el uso de términos como ‘verdad’, su evocación del interés general del público por nuevos héroes no siempre triunfantes hace eco en el gusto por presentar las obras de Hatoum, González-Torres, Flanagan, Emin, Billingham, Neshat o Calle ligadas a sus experiencias más dramáticas.

En suma, como quedará de relieve en el análisis de las obras, retomar todos estos aspectos que el concepto de intimidad ofrece nos permitirá tomar en consideración posiciones dispares. Por un lado, nos permitirá estudiar de manera crítica aquellas lecturas que ven en las obras del corpus estudiado el acceso a un sujeto y la verdad sobre su experiencia al igual que aquellas que las consideran un

---

<sup>7</sup> ‘the contemporary taste for extreme in art and thought’

<sup>8</sup> ‘perhaps there are ages which do not need truth as much as they need a deepening of the sense of reality, a widening of imagination’

<sup>9</sup> ‘all truth is superficial; and some (but not all) distortions of truth, some (but not all) insanity, some (but not all) unhealthiness, some (but not all) denials of life are truth-giving, sanity-producing, health-creating, and life-enhancing’

acto transgresivo. Del mismo modo, podremos cuestionar aquellas voces críticas que ven en estas obras el refuerzo de estereotipos culturales o que censuran el acto de exponer ciertas experiencias, haciéndonos cargo de la ambigüedad de la obra de cara a un espectador implicado sin por ello resolverla, establecer un significado definitivo o adscribirla a un sujeto real.

## 5.2. La disposición de la obra de arte y el espectador implicado

Puesto que el capítulo cuarto se dedicó a desmitificar y plantear los problemas de la identificación entre el artista y su obra, el *espacio de intimidad* se plantea aquí como una herramienta de análisis que ofrece una alternativa a los modelos basados en el género autobiográfico que han servido a la interpretación de las obras del presente corpus. Si, por una parte, se ha propuesto que el sujeto del artista no es una entidad estable y coherente que pueda ser presentada o a la que se pueda tener acceso a través de una obra, lo que parece traducirse de la multiplicidad de interpretaciones a las que las obras estudiadas han sido sometidas es que una obra de arte excede el control de su autor.

En esta línea, al final del capítulo cuatro señalábamos que carecemos de un modelo matizado para la utilización del material biográfico del artista en relación con la obra. La noción de *espacio de intimidad* ofrece nuevas posibilidades pues da cuenta de un marco perceptivo sin ligarlo a un sujeto estable identificado con el artista: como hemos visto, el concepto de intimidad hace referencia a cierto contenido o cierta información que permite dar cuenta de la presencia de materiales y modos autobiográficos en estas obras, pero también pone el acento en el aspecto relacional, subrayado por la idea de espacio que surge en el encuentro entre la obra y el espectador implicado.

No obstante, la omisión del autor deseada por Roland Barthes o Michel Foucault se ha demostrado también problemática. Rechazar toda referencia al artista conllevaría una falta de contextualización al servicio de una despolitización de la posición de todos aquellos que hablan, como decía Catelli, desde el lado del ‘no-todo’, así como la omisión del importante papel que juega ésta en relación a la visibilización en los circuitos de distribución del mercado del arte occidental de las obras consideradas en el corpus de este trabajo. En lugar de establecer una identidad y una biografía para los artistas aquí estudiados, de manera intencionada se han presentado éstas como narraciones formuladas o editadas por los agentes del mundo del arte (críticos, comisarios y teóricos). Hemos visto, por tanto, cómo distintos espectadores profesionales pondrán de relieve o adaptarán a sus discursos distintos aspectos atribuidos a la biografía y a la identidad de los artistas. Esta fórmula permite ofrecer al lector unas nociones del papel o identidad a través de la cual se sitúa a Hatoum, González-Torres, Flanagan, Calle, Billingham y Neshat en el mundo del arte occidental, al tiempo que se desnaturalizan estas narrativas.

La estrategia analítica que presenta al autor a través de las descripciones de diversos receptores es además coherente con un planteamiento según el cual se desea tomar las obras de arte estudiadas como un producto cultural que se relaciona con un espectador implicado. Así, a continuación, es necesario concentrar nuestra atención en este segundo aspecto de la triada autor /obra /espectador y centrarnos en aquello que permite un *espacio de intimidad* en la relación entre el segundo y el tercero. Como ya se anunciaba en la introducción a este trabajo, los recientes estudios en el ámbito de la cultura material así como las nuevas concepciones del espectador como emancipado y activo serán fundamentales para articular esa relación.

Partiendo de la antropología, y no de la historia del arte o la literatura, Daniel Miller articula las limitaciones implícitas en las teorías de la representación que dominan nuestra relación con la cultura material. Tras su extenso estudio en *The*



*Comfort of Things* del ‘papel de los objetos en nuestra relación, tanto con los otros como con nosotros mismos’ (2008: 1), en su introducción a *Stuff* (2010) Miller expone una tendencia a relacionar los objetos con su significado simbólico; es decir, tomar los objetos o las características de un objeto como una representación de algo más.<sup>10</sup> Sin embargo, Miller advierte, ‘si dejásemos nuestra búsqueda a éste nivel nos limitaríamos a volver a nuestra teoría básica de la representación, la de la semiótica’, que entiende los objetos como ‘representaciones simbólicas’ (2010: 48).<sup>11</sup> Así, Miller señala de manera concisa un problema importante apuntado en el capítulo cuarto: que la teoría de la representación, si bien valiosa (sobretudo en el caso de las artes visuales), ‘nos dice poco acerca de la relación real entre personas y cosas, tendiendo siempre a reducir la segunda a la primera’ (Miller, 2010: 48).<sup>12</sup> Si bien esta afirmación incide sobre los problemas de la relación entre artista y obra en el caso de las artes visuales, lo que es fundamental de la propuesta de Miller y de la tendencia que en las últimas décadas se ha seguido en los estudios de cultura material, son las limitaciones tradicionales en la exploración de la relación entre las personas y los objetos.

Al girar la atención hacia la relación entre personas y objetos es importante considerar los muchos estudios que en las dos últimas décadas exploran la agencia (poder de actuación) de los objetos y su capacidad para afectarnos. Como se señalaba en la introducción a esta Tesis, el reconocido libro póstumo de Alfred Gell *Art and Agency* (1998) ha tenido una gran relevancia a la hora de atender a como funciona un objeto artístico en tanto que dispositivo capaz de producir efectos. Esto le llevará a afirmar que el arte puede entenderse ‘como un sistema de

---

<sup>10</sup> ‘the role of objects in our relationship, both to each other and ourselves’

<sup>11</sup> ‘if we left our findings at this level we would merely return to our basic theory of representation, that of semiotics’ / ‘symbolic representations’

<sup>12</sup> ‘tells us little about the actual relationship between persons and things; it tends always to reduce the later to the former’

acción, diseñado para cambiar el mundo más que para codificar proposiciones simbólicas sobre él' (1998; 6).<sup>13</sup>

Las maneras en las que la agencia social puede ser otorgada o investida a los objetos han sido ampliamente exploradas por Miller y Gell que entienden la cultura material, y dentro de ésta el objeto artístico, como parte de procesos de relación. Con una retórica sugerente pero menos sólida, figuras como Lorraine Daston han ido tan lejos como para afirmar que 'algunas cosas hablan irresistiblemente, y no sólo por interpretación, proyección o como marionetas' (2004: 15).<sup>14</sup> Sin embargo, la capacidad de afectar o de hacer cosas que tienen los objetos no puede llevarse al extremo de considerarlos actores con un sentido intencional.

Gell considerará importante un matiz que diferencie entre agencia primaria, aquella que implica voluntad, y agencia secundaria, una capacidad de acción que no conlleva intención (2004: 20). Esta capacidad de acción es, según describe Gell, relacional. Éste aspecto relacional ha de ser resaltado aquí pues es clave a la hora de respaldar la noción de disposición de la obra de arte –activa sólo en relación con un espectador implicado. Sin embargo, la capacidad de actuación relacional concedida a la obra de arte en la noción de *espacio de intimidad* difiere de la de Gell puesto que éste plantea una relación polarizada entre un actor (postura activa) y un paciente (postura pasiva). Lejos de esto para que tenga lugar el *espacio de intimidad* es necesario un proceso de implicación en el que el espectador ha de ser una figura activa.

La desmitificación del espectador como sujeto pasivo se desarrolla en los estudios visuales de las últimas décadas a partir de la influencia que en los

---

<sup>13</sup> 'as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it'

<sup>14</sup> 'some things speak irresistibly, and not only by interpretation, projection and puppetry'

estudios teatrales tuvo la propuesta del ‘teatro épico’ de Bertolt Brecht. El término ‘espectador implicado’ se extiende a partir de las teorías de Brecht que aboga por un teatro en el que el espectador forma parte del mundo creado de manera activa, tomando decisiones, haciendo juicios y participando de un proceso que le hace mutable.<sup>15</sup> Jaques Rancière en *Le spectateur émancipé* señala la importancia que han tenido las ideas de Brecht y Antonin Artaud en la noción de un espectador activo que tanto han afectado a la teoría y la práctica del arte contemporáneo. Rancière señala, sin embargo, que el teatro y el arte no determinan necesariamente, como se pensaba, una posición de espectador pasivo que sólo pueda ser activado por medio de estrategias como las propuestas por Brecht y Artaud. Por el contrario, Rancière considera que la posición del espectador y el poder activo de la obra puede hacer del arte y el teatro un espacio donde ‘los asistentes aprenden de las imágenes en lugar de ser seducidos por ellas; donde se convierten en participantes activos en lugar de voyeurs pasivos’ (2009: 4).<sup>16</sup> Rancière reclama así un espectador emancipado, que no reciba un significado fijo determinado por la obra, sino que interprete a partir de su propio conocimiento y experiencias.<sup>17</sup>

Sin embargo, en el encuentro que configura el *espacio de intimidad* el espectador no es solo activo, sino que se implica en tanto que se identifica. En este sentido es esclarecedor traer a colación la propuesta de Javier Moscoso en su *Historia cultural del dolor* (2011) resaltando la importancia de las pautas y expectativas sociales en la respuesta al sufrimiento ajeno y al propio, y rechazando la noción de que las experiencias sean puramente subjetivas e

---

<sup>15</sup> Para una noción de las ideas de Brecht a este respecto véase la recopilación de los textos que escribe entre 1918 y 1956 en Bertolt Brecht (Josh Willett ed.), *Brecht on Theater: The Development of an Aesthetic* (Nueva York: Hill and Wang, 1964)

<sup>16</sup> ‘those in attendance learn from as opposed to being seduced by images; where they become active participants as opposed to passive voyeurs’

<sup>17</sup> En relación a las nuevas teorías sobre el papel del espectador en relación con la obra de arte véase Carlos Reyero, *Observadores: estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro* (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2008).

individuales. Así, Moscoso plantea el concepto de ‘simpatía’ tomado de Edmund Burke y de Adam Smith que ‘no se da bajo la forma de empatía o del contagio emocional, sino a través de una imaginación al mismo tiempo performativa y reflexiva’(Moscoso 2011: 103). Moscoso explica la importancia de entender que la identificación no es solo irreflexiva sino que es imaginativa. Uno puede identificarse, por tanto, no solo con lo que ve o con la narrativa que construye a partir de lo que ve ‘sino con aquello que hubiera podido ocurrir o con eso otro que, contra toda evidencia, ni puede suceder ni sucederá nunca’(2011: 104).

En su libro *Songs of Experience* (2006) Martin Jay señalaba que, a lo largo de la historia del pensamiento occidental, ‘cada vez que la experiencia ha sido denostada, vista con desconfianza por socavar las verdades de la razón deductiva, o atacada por considerarse poco fiable, subjetiva o incommunicable, su fundamento en el cuerpo del ser humano ha sido a menudo implícitamente el culpable’(2006: 131).<sup>18</sup> Sin embargo Moscoso rechaza que, por esta implicación en el cuerpo la experiencia deba considerarse puramente subjetiva e individual.

En esta línea, Moscoso señala que ‘no hay forma humana de enfrentarse a la experiencia del daño que no sea a través de la mirada del espectador’; esa mirada puede tener diversas reacciones valorativas, sin embargo, en tanto que externalizada, también en el caso del dolor propio como el ajeno, ‘no hay sufrimiento que no suponga una estimación social y, por extensión, una forma de expresión ligada a pautas y expectativas culturales’ (2011: 86). A través de su noción de simpatía, Moscoso revisa esa idea de experiencia como individual, subjetiva y, por tanto, inaccesible. De este modo, la noción de un espectador implicado ha hecho referencia a una implicación física y espacial, pero también a la identificación reflexiva e imaginativa de ‘un observador capaz de reconocerse

---

<sup>18</sup> ‘Whenever experience has been in bad odour, distrusted for undermining the certain truths of deductive reason, or attacked as unreliably subjective as incommunicable, its ground in the creaturely human body is often implicitly to blame’

en los actores del teatro, en los protagonistas de las novelas'(103) o en las narraciones que construye a partir del encuentro con la obra. No obstante, como se ha señalado a lo largo de este trabajo, a través de la noción de disposición y de marco uno puede aproximarse a esas pautas y expectativas que condicionan una experiencia. Esta experiencia, si bien será polivalente, según las articulaciones de distintos espectadores, no será absolutamente individual ni subjetiva.

La importancia de la identificación, de esa capacidad de reconocerse, ha sido señalada a menudo en el debate literario en torno a la autobiografía. A menudo se ha puesto de manifiesto cómo lo verdaderamente interesante en una autobiografía es su capacidad para hablar, no del autor, sino de cualquier lector que comparta experiencias sociales y culturales con este, es decir, aquellos elementos que permiten la identificación del espectador. Sin embargo, es importante matizar aquí la terminología pues, si bien la noción de *espacio de intimidad* considera que las obras estudiadas (compuestas por imágenes, objetos, sonido y texto) tienen, como apuntan Miller o Gell, capacidad para afectar al espectador, de poner en marcha sus mecanismos de identificación o su simpatía a través de los que juzga e imagina a un tiempo, como señala Moscoso, la elección del término disposición en lugar de agencia no es arbitraria. Al hablar de la 'disposición íntima' de una obra de arte se hace referencia aquí a una aptitud, capacidad o adecuación de los elementos de ésta para dar lugar a una relación de intimidad en la experiencia e implicación del espectador. En este sentido, la disposición se considerará diferenciada de las propiedades de una obra por su cualidad relacional. En términos generales, si una de las propiedades de, por ejemplo el cristal, puede ser su transparencia, en tanto que no necesita de la acción de ningún agente o elemento externo para mostrar esta cualidad, una de sus disposiciones sería la fragilidad, pues el cristal sólo demostrará ser frágil en tanto que entre en relación con otro cuerpo u objeto y además, en este caso, su fragilidad se realizará sólo ante determinados contactos o determinados usos. Entendiendo disposición en este sentido, *Measures of Distance*, *Untitled*, *Toybox*, *Histoires Vraies*, *Ray's a*

*Laugh, My Bed* y *Zamzameh/ Soliloquy* serán concebidas como *espacios de intimidad* sólo en tanto que la relación con el espectador lo propicie.

Por el contrario, hablar de la agencia de los objetos o de las obras de arte, incluso cuando ésta se considera carente de intencionalidad, implica una direccionalidad o una determinación en los efectos de esa acción más estrechos de los que se quieren plantear aquí. Si *Measures of Distance*, *Untitled*, *Toybox*, *Histoires Vraies*, *Ray's a Laugh, My Bed* o *Zamzameh/Soliloquy* tuviesen agencia, no podrían ser apropiadas por diversos discursos culturales. Bien al contrario, como se puso de relieve en el capítulo cuarto, la interpretación de estas obras ha dado lugar a posiciones contrarias encerrando una ambigüedad que no permite dar una respuesta definitiva a las preguntas que plantean si son autobiografías, si son representaciones auténticas y más fiables de las vidas de minorías, si son meros ejercicios de ensimismamiento producto de una obsesión narcisista o si son estrategias para subvertir identidades estereotipadas o modelos representativos caducos.

La propuesta de la noción de *espacios de intimidad*, que entenderá la disposición de la obra variable en el proceso de relación con distintos espectadores, no pretende resolver los conflictos y ambivalencias existentes en las obras sino dar una herramienta para su análisis tratando de explicar cómo funcionan y qué efectos pueden producir en lugar de definir qué son o qué efectos producen. Del mismo modo, la idea de ‘espectador implicado’ no hace referencia a cualquier espectador que entre en contacto con las obras aquí estudiadas, sino sólo a aquellos que, en mayor o menor medida, se involucren en un proceso (un movimiento) de elaboración de la percepción sensorial e intelectual en relación a sus propios conocimientos y experiencias.

En relación al poder activo de las obras y a la implicación del espectador encontramos un gran número de estudios que hablan del término ‘affect’ (‘emoción’, ‘afección’) como una forma de teorizar que los productos culturales

son ‘cosas que hacen cosas’ pues nos afectan y nos conmueven (Labanyi 2010: 232).<sup>19</sup> La transmisión de emociones en el ámbito de las artes es un tema complejo que ha sido explorado muy recientemente con estudios como el de Teresa Brennan en *The Transmission of Affect* (2004), Jill Bennet en *Empathic Vision* (2005) o Ernest van Alphen en ‘Affective operations of art and literature’ (2008). En este contexto, la emoción (*affect*) es entendida como la respuesta del organismo a los estímulos a un nivel pre-lingüístico, una especie de juicio a nivel del cuerpo. Si bien tener en consideración la implicación del cuerpo y su respuesta corporal es fundamental en el estudio de los *espacios de intimidad*, el problema con las teorías de *affect*, como nos enseña la historia de las emociones, es que su modelo parece omitir tres cuestiones fundamentales: las críticas a la concepción tradicional que separaba la razón de la emoción, la especificidad histórica y cultural de las emociones y la idea de que sólo tenemos acceso a ellas a través de su expresión y articulación.

Si bien es cierto que en los últimos cuarenta años la historia de las emociones y los más recientes estudios sobre *affect* han sido importantes en el marco de los estudios culturales a la hora de recuperar la implicación del cuerpo en la experiencia y los procesos cognitivos, particularmente adecuado, según Bennet y Van Alphen, en el caso del arte de la década de 1990 que prestará una renovada atención a las propiedades sensoriales de los materiales y elementos de la obra, estas propuestas no estarán al servicio aquí de la exploración de las respuestas emocionales y afectivas de espectadores individuales pues eso correspondería a una sociología del arte. El presente estudio pretende, sin embargo, centrarse en las siete obras de arte propuestas para analizar los mecanismos y disposiciones que permiten entender su funcionamiento en un momento y contexto específicos.

La relación del espectador con la obra, el proceso que da lugar al *espacio de intimidad*, podría describirse mejor siguiendo los términos propuestos por el

---

<sup>19</sup> ‘things that do things’

filósofo estadounidense John Dewey que en 1934 plasma su filosofía del arte en su libro *Art as Experience*. Dewey formula su noción de experiencia en términos similares a los Dilthey, Turner y Bruner descritos el apartado 4.2. Así, Dewey se interesa por la noción de ‘una experiencia’ como aquello que tiene una unidad, una reelaboración o articulación consciente a diferencia de ese flujo constante de la vida que es ‘la interacción entre criaturas vivas y las condiciones ambientales’ que ‘están implicadas en todo proceso de vivir’ (1980: 35).<sup>20</sup> Para Dewey el encuentro con la obra de arte podrá producir una experiencia que como tantas otras ‘es el resultado, el signo, y la recompensa que la interacción de los organismos con el medio ambiente que, cuando se completa, transforma la interacción en participación y comunicación’ (22).<sup>21</sup> Dewey propone aquí su noción de ‘expresión’ como una articulación de una experiencia que se diferencia del flujo normal de la vida por resultar sobresaliente en relación a valores culturales, a nuestra experiencia del pasado y a nuestra previsión del futuro. Así, la expresión de una experiencia no puede considerarse únicamente ligada a la subjetividad de su productor o su receptor sino que en su significación, articulación y elaboración participa de nociones y materiales socioculturales colectivos.

No ha de considerarse aquí que Dewey recupere la noción de una mirada objetiva, no involucrada o meramente contemplativa en la que pueda basarse una determinación única de la experiencia de la obra de arte. Bien al contrario, Dewey toma en consideración la implicación, el deseo, el interés o la alteración que esa experiencia provoque. Sin embargo, lo que es fundamental de la propuesta de Dewey es la idea de que a través de las propiedades materiales de una obra y la

---

<sup>20</sup> ‘the interaction of live creature and environing conditions’ / ‘is involved in the very process of living’

<sup>21</sup> ‘is the result, the sign, and the reward of that interaction of organism and environment which, when it is carried to the full, is a transformation of interaction into participation and communication’



reconstrucción de las condiciones de producción y recepción, se pueden reconstruir las experiencias de la obra.

Así, uno de los rasgos más interesantes de la propuesta de Dewey es el de plantear que tanto el productor como el receptor de la obra están a su vez ‘haciendo’ y ‘experimentando’ pues ‘la percepción reemplaza al reconocimiento desnudo’ (53).<sup>22</sup> Esta idea de proceso de acción y percepción es importante en los estudios visuales contemporáneos, si bien rara vez se referencia a Dewey. En la introducción a *Performing the body/performing the text* (1999) editado por Amelia Jones y Andrew Stephenson, Jones señala cómo mucha de la producción artística y teórica en las últimas décadas ha subrayado la importancia del proceso por el que pasa el espectador ‘atrapado en las complejas y cargadas operaciones de representación —enredado en espacios intersubjetivos del deseo, la proyección y la identificación’ y propone la utilidad del término ‘performativo por poner de relieve el carácter abierto de la interpretación, que por lo tanto debe ser entendida como un *proceso* y no un acto con un objetivo final’ y reconocer así la ‘interpretación como un asunto frágil, parcial y precario’ desestabilizando con ello el poder del crítico que tradicionalmente sirve para ‘autorizar y naturalizar ciertas lecturas como “verdaderas”’ (1999: 1).<sup>23</sup>

El método hasta aquí presentado participa de ese discurso que atiende a la capacidad activa tanto de la obra como del espectador en tanto que entiende las obras estudiadas como un producto cultural. Esto permite, por una parte, entender y considerar las diversas respuestas e interpretaciones a las que han dado lugar en

---

<sup>22</sup> ‘perception replaces bare recognition’

<sup>23</sup> ‘caught up within the complex and fraught operations of representation—entangled in intersubjective spaces of desire, projection, and identification’ / ‘the performative highlights the open-endedness of interpretation, which must thus be understood as a *process* rather than an act with a final goal’ / ‘interpretation as a fragile, partial, and precarious affair’ / ‘serves to authorize and naturalize his readings as “truthful”’

las últimas décadas, así como trazar de vuelta a la obra ciertos elementos que se relacionan con su disposición íntima.

### 5.3. Construir el *espacio de intimidad*

El *espacio de intimidad*, como se ha señalado en el apartado anterior, surge en la relación entre obra y espectador implicado y, por tanto, no puede entenderse como estático sino como polivalente. No obstante, este carácter cambiante no es incompatible con la materialidad física. Muy al contrario, las propiedades sensoriales de los materiales que configuran las obras aquí presentadas serán fundamentales en la configuración de ese espacio.

No debe entenderse con esto, sin embargo, que la propuesta de explorar las obras de Hatoum, González-Torres, Flanagan, Calle, Billingham, Emin y Neshat como *espacios de intimidad* busque un planteamiento puramente formalista. Por el contrario, como ya señalaba James Amelang en su artículo *Saving the Self from Autobiography*, expuesto en el apartado 3.2., si algo han demostrado los estudios literarios en las últimas décadas es que es ingenuo pensar que contenido y forma pueden entenderse como entidades separadas en la experiencia de estas obras de arte. A continuación veremos cómo la configuración de las obras, su materialidad, su colocación en el espacio, la información visual, textual y sonora que nos ofrecen, así como las connotaciones de los elementos que presentan, constituyen un todo en la disposición íntima de la obra.

No obstante, no cualquier obra podría ser descrita como un *espacio de intimidad* y desde luego no todas en la misma medida, y es aquí donde el concepto de ‘disposición’ es clave, pues sugiere elementos que pueden ser remontados o trazados de vuelta a la obra y que sin embargo no son fijos, únicos o estáticos. El hablar de disposición íntima no permite, por tanto, establecer un significado único, pues la obra, como hemos visto, no se entiende aquí como portadora de un mensaje. Sin embargo, puesto que da cabida a múltiples relaciones e

interpretaciones, sí ofrece una herramienta para dar cuenta y entender las aparentemente irreconciliables posturas que, como venimos viendo, han despertado las obras que configuran el presente corpus.

De este modo, antes de pasar al análisis específico de cada obra, conviene presentar aquí ciertos elementos comunes que apuntan hacia esa disposición íntima. Las siete obras estudiadas configuran un espacio físico y narrativo en tanto que no están compuestas por un solo elemento, una imagen o pieza única, sino por varios objetos en el caso de Flanagan y Emin; por múltiples capas de vídeo y sonido proyectadas de una manera específica en el caso de Neshat y Hatoum; por varias imágenes reunidas en el formato de un libro en el caso de Billingham; por imágenes y texto en el caso de Calle, o por una misma imagen repetida en distintas localizaciones en el caso de González-Torres. Asimismo, la manera en la que son presentados, ordenados y distribuidos los distintos elementos de la obra, juega un papel fundamental en la experiencia o recepción de la misma que cambiaría enormemente si la cama presentada por Emin estuviese pulcramente hecha, si el vídeo de Hatoum se retransmitiese en una pantalla de dimensiones cinematográficas o la fotografía de González-Torres apareciese en pequeño formato en el espacio de la sala de un museo, por mencionar tan sólo tres ejemplos.

Si bien es cierto que, a excepción de *Zamzameh/ Soliloquy*, ninguna de estas obras configura un espacio transitable por el espectador y en algunos casos, como el foto-libro de Billingham o gran parte de los elementos que componen la obra de González-Torres, aparecen incluso desligadas del marco institucional, la pluralidad de elementos y la importancia de su posición en el espacio permite que las obras del presente corpus puedan denominarse en términos generales como instalaciones.

Considerar estas obras como instalaciones será útil para su análisis por poner el acento en tres elementos: la importancia del espacio, el tiempo y, sobre todo, de la

relación con el espectador. Como ha señalado Marita Sturken la instalación, en tanto que da importancia a la colocación de múltiples elementos (algunos de ellos narrativos, como el vídeo, el texto o las series de imágenes), determina una relación espacial y temporal. Esta relación favorece que su significado sea ‘creado en el momento cuando el espectador está interaccionando’ (Sudenburg 2000: 287) con la pieza.<sup>24</sup>

El término instalación surge en la década de 1970 para describir nuevos tipos de obras compuestas por diversos elementos, materiales y medios técnicos con importantes ejemplos como el proyecto de *Womanhouse* que fue presentado en el apartado 1.2. En la década de 1990 la instalación se encuentra tan extendida y asentada que, como señala Clair Bishop en su libro *Installation Art* (2005), se convierte en la fórmula por excelencia promovida por el mundo del arte en el marco institucional. Si bien es cierto, como continua apuntando Bishop, que el término ‘instalación’ (‘installation art’) se usa de manera tan vaga que en ocasiones pierde su cualidad descriptiva o clasificatoria. Así, las obras aquí reunidas encajarían dentro del concepto de ‘instalación’ como múltiples elementos que se configuran como una sola pieza, pues todas ellas dan importancia a cómo la relación entre obra y espacio expositivo puede afectar a la respuesta corporal del espectador.

Si Amelia Jones ha destacado la relación de la instalación con ‘un marco oficial del “arte” (el museo o la galería)’ lo innovador de esta relación es que ‘el espectador se expone como inevitablemente interesado en lugar de objetivo y, además, como enormemente particular en su implicación’(Sudenburg 2000: 338).<sup>25</sup> La importancia de la relación con el espectador es a menudo destacada como la clave de la instalación. Julie Reiss afirma que ‘siempre hay algún tipo de

---

<sup>24</sup> ‘created in the moment when a viewer is interacting’

<sup>25</sup> ‘an official “art” setting (the museum or the gallery)’ / ‘the spectator is exposed as inevitably *interested* rather than objective and, furthermore, as highly particular in her or his investments’

relación recíproca entre el espectador y la obra, la obra y el espacio y el espacio y el espectador’ y así la participación del ‘espectador es de alguna manera considerada esencial para completar la obra’(1999: xiii).<sup>26</sup> Aceptando esta afirmación Bishop se preguntará, sin embargo, de qué tipo de participación podemos hablar en la instalación y cómo ésta puede afectar a la experiencia de la obra. Según Bishop ‘la instalación presupone un espectador *corporeizado* cuya sensación táctil, olfativa y sonora es intensificada tanto como su sentido de la visión’ (2005: 6).<sup>27</sup>

Esta idea se relaciona con la noción de ‘haptic visuality’ (‘visualidad táctil’), término adoptado por Laura U. Marks, *The Skin of the Film* (2000) para teorizar cómo otros aspectos de la implicación del cuerpo, más allá de la vista y el oído, están en funcionamiento al percibir la vídeo-imagen en la pantalla. Para Marks, en el caso de obras como *Measures of Distance* (a la que se refiere frecuentemente en su argumentación), la significación de lo que vemos y oímos se toma a través de su materialidad, de la evocación del contacto entre el espectador y el objeto representado. Asimismo, Marks señala que al entender el vídeo como una piel y resaltar sus cualidades táctiles al verlo, permite pensar en los múltiples efectos que una obra de vídeo puede tener en relación a diversas audiencias.

Las ideas de Bishop y Marks refuerzan las idea de un espectador implicado en el caso del *espacio de intimidad*, pues ambas consideran las múltiples formas de implicación del cuerpo en la recepción de la obra una prueba de la ‘descentralización’ del espectador pues, en su relación corporeizada con la obra este deja de ser un sujeto considerado pasivo para ser un ‘espectador activo’ entendiendo ésta como una posición ‘emancipadora, ya que es análoga a la

---

<sup>26</sup> ‘[t]here is always a reciprocal relationship of some kind between the viewer and the work, the work and the space, and the space and the viewer’ /‘spectator is in some way regarded as integral to the completion of the work’

<sup>27</sup> ‘installation art presupposes an *embodied* viewer whose sense of touch, smell and sound are heightened as their sense of vision’

implicación del espectador en el mundo’ (2005: 11).<sup>28</sup> En el caso de la instalación que dispone los *espacios de intimidad*, la participación del espectador requiere, como venimos viendo, la implicación y la identificación física, afectiva e intelectual en la relación con la obra de arte. A continuación veremos, sin embargo, cómo ciertos rasgos materiales y tecnológicos de los medios y elementos empleados en las obras las disponen a ser asociadas con la narración personal, la autorrepresentación y el recuerdo.

### *Los medios y su asociación con la memoria personal*

Los diversos medios que configuran las instalaciones aquí presentadas serán el vídeo (compuesto por una doble reproducción de imágenes en movimiento en el caso de Neshat y la superposición y transición de capas de imágenes fijas y sonido en el caso de Hatoum), las fotografías (en el caso de Billingham, Calle, González-Torres e incluidas en el vídeo de Hatoum), el texto (en el caso de Flanagan, Calle y Hatoum) y la inclusión de objetos de uso cotidiano (presentes de manera directa en el caso de Emin y Flanagan, o tomando una importancia central en las fotografías de Calle, González-Torres y secundaria en el caso de Billingham).

El aspecto común de los medios, tal y como se han utilizado en todas estas obras, es su carácter documental en tanto que todos ellos juegan con su valor como soportes productores de verdad. Desde su nacimiento, la fotografía ha desempeñado un papel esencial en relación a la memoria personal y sus narrativas. En sus primeros usos, la fotografía apareció como complemento ilustrativo y documental en la autobiografía, donde imágenes propias del álbum familiar aparecían como un suplemento esperado. Como ha señalado Marianne Hirsch, con el invento de “Kodak” en 1888, la cámara irrumpió en el ámbito cotidiano y doméstico, y la fotografía se convirtió rápidamente en el fundamental

---

<sup>28</sup> ‘activated spectatorship’ / ‘emancipatory, since it is analogous to the viewer’s engagement in the world.’

instrumento para la autorrepresentación y conocimiento propio de la familia. También, como señala Linda Haverty Rugg, la fotografía sirve hasta nuestros días como mecanismo de autenticación personal en carnés, pasaportes y otros documentos de verificación de la identidad.

Roland Barthes va más allá cuando en *La cámara lúcida* (1990) habla de la fotografía no como copia de la realidad, sino como emanación del pasado. Barthes señala que ‘el rasgo inimitable de la Fotografía (su nonema) es el hecho de que alguien haya visto el referente (incluso si se trata de objetos) *en carne y hueso*, o incluso *en persona*’ (1990: 140). Esa básica atribución de lo real a la fotografía que se deporta hacia el pasado –‘esto ha sido’(140)– no ha desaparecido por completo en la era digital.

Los usos cotidianos de la fotografía aun hoy están relacionados con una idea de capturar el presente para el recuerdo. La fotografía, en sus primeros tiempos, fue asociada con capacidades mágicas, una manera de capturar, de retener de manera metafísica, un lugar, una persona o un tiempo.<sup>29</sup> Barthes señala cómo históricamente la fotografía se convirtió en ‘el arte de la Persona: de su identidad, de su propiedad civil, de lo que podríamos llamar, en todos los sentidos de la expresión, la *reserva* del cuerpo’ (140). Como argumenta Charles S. Pierce, en su teoría de los signos, la fotografía pertenecía al tipo de signo, el índice, que tiene una relación física con el objeto que representa y a su vez se relaciona con los recuerdos de la persona para la que funciona como signo (2011: 106).

No obstante, este interés por ilustrar y documentar a la persona y lo que la rodea es solo un lado de la importancia de la fotografía en relación a las narraciones personales. Las teorías postestructuralistas, en su cuestionamiento, como hemos visto, de nociones de verdad, llevaron también a una fuerte crítica a

---

<sup>29</sup> Véase Joan Gibbons, *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance* (Londres, Nueva York: I. B. Tauris, 2007).

las cualidades documentales y de referencialidad de la fotografía. Teóricos como el propio Barthes o Susan Sontag han coincidido en señalar que la fotografía no deja de ser un medio y que por tanto no permite un acceso transparente a una realidad que ya no se encuentra ante nosotros. Una de las críticas, que señalan tanto Barthes como Sontag, es que la fotografía ha estado ‘atormentada por el fantasma de la pintura’ (Barthes 1990: 70) y sin embargo, mientras que la pintura nunca es vista más que como ‘una estrecha y selectiva interpretación, una fotografía puede ser tratada como una estrecha y selectiva transparencia.’ (Sontag 1979: 9). No obstante, como señala esta relación, ‘a pesar de la presunción de veracidad que da a la fotografía autoridad, interés y capacidad de seducción, el trabajo que hacen los fotógrafos no es una excepción genérica con respecto al turbio comercio que generalmente se da entre arte y verdad’ (Sontag 1979: 6).<sup>30</sup> Por tanto, incluso cuando los fotógrafos buscan reflejar la verdad de lo que sucede ante sus ojos, su enfoque no deja de tener un estilo y de estar condicionado por imperativos de perspectiva, gusto y significación. John Roberts ha argumentado que el realismo fotográfico es ‘esencialmente una narración falible de un mundo transitivo, estratificado y diferenciado; no es una ventana hacia una realidad homogénea y presente o fenoménica’ (1998: 5), aunque esto no ha de hacer que se deseche como una forma de conocimiento.<sup>31</sup>

En su famoso libro *Family Frames* (1997), Marianne Hirsch se centra en las fotografías que tradicionalmente se han hecho para los álbumes familiares como una práctica comúnmente extendida en Occidente. En este contexto Hirsch señala que la fotografía, a pesar de saberse mediada, persiste como un poder referencial. Hirsch llama a esta persistencia ‘the adherence of the referent’ (‘la adhesión creo

---

<sup>30</sup> ‘a narrowly selective interpretation, a photograph can be treated as a narrowly selective transparency.’ / ‘despite the presumption of veracity that gives all photographs authority, interest, seductiveness, the work that photographers do is no generic exception to the usually shady commerce between art and truth.’

<sup>31</sup> ‘realism, essentially, is a fallibilistic account of a transitive, stratified and differentiated world; it is not a window on a homogeneous and present or phenomenal reality’



que sería más bien la adherencia del referente del referente' en el sentido de presencia indicativa) que ha resistido las críticas que cuestionaron el valor de verdad de la fotografía. En su consideración de la fotografía, Hirsch percibe esta resistencia del referente al tiempo como un obstáculo y como una cualidad fascinante. De este modo, en su lectura de las fotografías familiares se decide no a negar la referencialidad de la fotografía como índice, sino a tomarlo de manera crítica para analizar cómo ese elemento referencial tiene la capacidad de naturalizar ciertas prácticas culturales y enmascarar su carácter estereotipado y profundamente codificado. Hirsch retoma la propuesta de Walter Benjamin en relación a la fotografía y el vídeo que señala un aspecto más de conocimiento. Para Benjamin, gracias a la tecnología de ampliación y congelación que el medio ofrece, uno puede detenerse a escrudiñar instantes y detectar en ellos elementos que normalmente son imperceptibles para el ojo humano. Así, Hirsch afirma que 'en mis propias fotografías familiares, [...] puedo esperar encontrar algo de verdad sobre el pasado, el mío y el de mi familia –a pesar de la mediación' (1997: 6).<sup>32</sup>

Hirsch no será la única en incidir en la resistencia de la cualidad referencial, muchos son los que, como Linda Haverty Rugg (1997), Susan Bright (2010) o Amelia Jones (2006) afirman que a pesar de que 'sabemos a un nivel que las fotografías', a las que Bright y Jones suman el vídeo, 'son el producto de la conciencia humana' y en muchos casos están enormemente construidas y editadas, se siguen tomando 'como signos "naturales", como el resultado de un proceso totalmente mecánico y objetivo, en el que el ser humano sujetando la cámara juega un papel fortuito en el registro de la "verdad"' (Rugg 1997: 5).<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> 'in my own family pictures, [...] can hope to find some truth about the past, mine and my family's –however mediated'

<sup>33</sup> 'we know on one level that photographs' / 'are the products of human consciousness' / 'they are also taken as "natural" signs, the result of a wholly mechanical and objective process, in which the human holding the camera plays and incidental role in recording the "truth"'

A pesar de que seamos conscientes de las implicaciones que cualquier medio ha de tener en relación a aquello que representa, incluso en el caso de los medios de reproducción técnica como son la fotografía y el vídeo (más notablemente en la era digital donde ya no tienen necesariamente un referente previo), seguimos encontrando en ellos un soporte adecuado para la representación autobiográfica. Así, lo que se entiende que la fotografía y el vídeo traen a lo autobiográfico es la documentación, su connotación de memoria en su relación física con el pasado y la oportunidad de ver y conocer mas allá de lo que pasa ante nuestros ojos o detalles imperceptibles al ojo humano. Como veremos en el análisis del corpus, las obras de Hatoum, González-Torres, Calle y Billingham presentan además calidades fotográficas propias de instantáneas cotidianas, no sólo por su temática, sino por su baja calidad técnica, lo cual dispone la acentuación de esos valores de verdad y referencialidad asociados a la fotografía.

Si el registro fotográfico es una práctica de conmemoración extendida en Occidente, no será la única. La conservación de objetos cotidianos como recuerdos, signos o emanaciones del pasado es también una práctica común. En su articulación, los recuerdos personales son a menudo percibidos como conectados a los objetos, incluso reconstruidos alrededor de ellos como si los objetos mismos hubieran retenido parte de esas experiencias pasadas, fijándose y estabilizándose de ellos.

Joan Gibbons ha señalado en su libro *Contemporary Art and Memory* (2007) que los objetos también pueden ser considerados índices y por tanto signos de memorias. Como venimos viendo, el uso de objetos cotidianos, percibidos o presentados como pertenencias personales tiene un largo recorrido en las artes visuales. Muchas obras, como *Pencil Story* de John Baldessari (1972-73), *Post-Partum Document* de Mary Kelly (1973- 79), *Record for Hattie* de Betye Saar (1974) o *Cells* de Louise Bourgeois (serie de instalaciones realizadas en la década del 1980 y 1990), por mencionar tan sólo algunos ejemplos, han retomado esta práctica.

Las obras citadas y muchas otras producidas en las últimas décadas, se diferencian de los *objets trouvés* de Marcel Duchamp cuya estrategia era intervenir y exponer los objetos cotidianos para formular observaciones sobre el arte como marco. En este caso, la presentación de los objetos de uso cotidiano en un contexto de arte es también, y sobre todo, una manera de reflexionar sobre esa práctica social: la valoración y el atesoramiento de objetos, no por su valor económico, sino por su conexión simbólica o física a experiencias, lugares y personas.

Este tipo de objetos, en castellano llamados de manera genérica ‘recuerdos’, tienen una fuerte tradición en la cultura euroamericana, como veremos a continuación. Susan Stewart, en su libro *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* habla en términos generales de *souvenirs*, los cuales describe como objetos que tienen la capacidad ‘de servir como huellas de experiencias auténticas’ y, al mismo tiempo, como medio de ‘distinción’ de tales experiencias (2003: 135).<sup>34</sup> Dentro de las obras que configuran el corpus se han identificado dos categorías dentro de los objetos entendidos como recuerdos que aparecen a su vez de manera recurrente dentro de las artes visuales contemporáneas: los que serán llamados *memorabilia* (del latín ‘memorable’) y los que serán llamados *souvenirs* (del francés ‘recordar’).

Los primeros, los *memorabilia*, se entenderán como recuerdos equivalentes al trineo ‘Rosebud’ en *Ciudadano Kane*, como cualquier tipo de objeto del pasado conservado y atesorado, no por su valor económico, sino por haber estado en contacto con los recuerdos y significaciones asociados a él por su propietario, lo que Stewart llama ‘las demandas necesariamente insaciables de la nostalgia’

---

<sup>34</sup> ‘to serve as traces of authentic experience’ / ‘distinguish’

(2003: 135).<sup>35</sup> El segundo, el *souvenir*, puede parecer a primera vista menos personal debido a su asociación con los productos más *kitsch* de la cultura de consumo, aunque me gustaría describirlo aquí en otros términos. Los *souvenirs* también pueden entenderse como objetos asociados a experiencias, sin embargo, en vez de percibirse como asociados de manera física a un recuerdo, se eligen deliberadamente para representar o simbolizar una parte de la vida de una persona o una experiencia. Así, los *souvenirs* no son necesariamente pequeños objetos decorativos comprados durante un viaje; son los objetos recogidos o contruidos en el presente para mantener algún tipo de experiencia simbólicamente presente en el futuro.

La percepción de ciertos objetos como recuerdos ha sido estudiada desde diversas disciplinas y a menudo se ha basado sobre su mencionada cualidad indicativa, sobre todo en el caso de los estudios que se ocupan de las artes visuales. Al igual que en el caso de la fotografía, siguiendo una simplificación de la teoría de los signos de Charles S. Peirce, determinadas obras o elementos de una obra se analizan como un rastro de una persona, un recuerdo o una experiencia (2011: 98-119).<sup>36</sup> Sin embargo, me gustaría explorar aquí otros elementos en la relación entre objetos y sujetos.

Tanto en el caso de los *souvenirs* como en el de los *memorabilia*, la conexión con el concepto freudiano de fetiche es clara. Stewart ya apuntó a la relación entre los objetos entendidos como recuerdos y ‘las descripciones de Freud sobre la génesis del fetiche: una parte del cuerpo sustituye al total, o un objeto es sustituido por la parte, hasta que finalmente y contrariamente el cuerpo entero

---

<sup>35</sup> ‘the necessarily insatiable demands of nostalgia’. Véase Ciudadano Kane película dirigida, escrita, producida y protagonizada por Orson Welles en 1941.

<sup>36</sup> Para una crítica sobre el uso en las artes visuales de las teorías de Peirce en torno al ‘índice’ véase Michael Leja, ‘Peirce, Visuality, and Art’, *Representations*, 72/Otoño (2000), 97-122.

puede convertirse en el objeto, que sustituye al total'(2003: 135).<sup>37</sup> El valor de los objetos cotidianos presentados en estas obras puede ser claramente entendido en términos antropológicos a través de teorías de 'commodity fetishism' (fetichismo de la mercancía), o lo que Arjun Appadurai ha descrito como 'the social life of commodities' (la vida social de las mercancías).<sup>38</sup> En términos generales, las pertenencias y el espacio del hogar en las culturas occidentales son a menudo entendidas como conectadas a nuestra sensación del yo y nuestros recuerdos. En relación con la famosa teoría desarrollada por el etnólogo francés Marcel Mauss en *Ensayo sobre el don* (1925) que plantea los objetos como extensión de las personas, Russell W. Belk ha concluido en su amplia investigación en torno a los significados de las posesiones y la cultura de consumo que 'parece un hecho inevitable de la vida moderna que nos conozcamos, definamos y recordemos a nosotros mismos quienes somos a través de nuestras posesiones' (September, 1988: 160).<sup>39</sup>

Aunque el uso que del 'yo' hace Belk es ambiguo, no quedando claro si lo considera una construcción cultural o una entidad independiente, y a pesar de que presente nociones problemáticas como la oposición entre un 'yo' prolongado y no prolongado, lo que resulta de gran valor dentro de su análisis es el hecho de poner de relieve que nuestra relación con ciertos objetos, nuestra reacción e interacción, está a menudo condicionada por nuestra percepción de estos como prolongaciones del sujeto que los posee o que los poseyó. Belk respalda su argumento con un gran y variado número de estudios realizados en esta dirección —desde los estudios

---

<sup>37</sup> 'Freud's description of the genesis of the fetish: a part of the body is substituted for the whole, or an object is substituted for the part, until finally, and inversely, the whole body can become object, substituting for the whole'

<sup>38</sup> Véase Arjun Appadurai, 'Introduction', en Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986): 3-63

<sup>39</sup> '[i]t seems an inescapable fact of modern life that we learn, define, and remind ourselves of whom we are by our possessions'

psicológicos de William James o David McClelland, los filosóficos de Jean-Paul Sartre o los sociológicos de E. Doyle McCarthy o George Simmel.

Las posesiones se entienden, entonces, como una extensión de la sensación de ‘yo’, no sólo para su propietario, sino también a ojos de los demás. Belk inscribe esta relación entre los sujetos y sus objetos en una larga tradición que se puede trazar hasta la costumbre de sepultar a los muertos junto con sus posesiones en las civilizaciones antiguas. A día de hoy, las sociedades occidentales siguen dando a ciertas pertenencias esa ‘cualidad a modo de reliquia’ como demuestra el antropólogo William A. Christian en su estudio de una familia americana contemporánea (2011: 221-238).<sup>40</sup> Como se ha señalado en el apartado anterior, en su libro *The Comfort of Things*, el antropólogo y profesor de cultura material Daniel Miller apunta también en esta dirección cuando toma como base de su investigación y de su método la idea de que ‘la gente se expresa a través de sus posesiones’ y que ‘estas nos cuentan sobre sus vidas’(2008: 1).<sup>41</sup> Del mismo modo, como se ha argumentado, ciertas pertenencias se perciben como conectadas a la memoria de una persona o de un tiempo.

Por último, encontramos en los modos narrativos de textos y grabaciones sonoras una conexión con nociones de documentación personal. Obras como las de Calle, Flanagan, Billingham o Hatoum incluyen a demás de objetos y fotografías el texto escrito y la grabación de voz, enfatizando el aspecto referencial y de documentación. Como ha señalado Liz Kotz ‘en las artes visuales, el lenguaje se utiliza en muchos casos “como la fotografía”, como si también pudiera servir como un aparato de registro neutral, documentando los resultados de un sistema pre-existente’ (2006: 514).<sup>42</sup> Así, el lenguaje aparecería en estas obras como un vehículo de significado aparentemente transparente, en las

---

<sup>40</sup> ‘relic-like quality’

<sup>41</sup> ‘people express themselves through their possessions’ and that ‘these tell us about their lives’

<sup>42</sup> ‘in visual art, language in many cases would be used “like photography”, as if it too could serve as a neutral recording apparatus, documenting the results of a pre-existing system.’

descripciones propias del diario íntimo, al tiempo que presentación explicativa de Flanagan, Calle y Billingham, o en la grabaciones sonoras de Hatoum. Pero también como una evidencia histórica o documental en la reproducción de cartas manuscritas en ‘La lettre d’amour’ dentro de *Histoires Vraies* o en *Measures of Distance*.

En ambos casos, el texto puede percibirse a modo de índice, bien en la conexión física del texto escrito a mano en papel, que funciona como objeto, o bien, como describía Barthes en su artículo ‘El efecto de realidad’(1970), por los imperativos realistas que se presentan como exactitudes exigidas por el referente. Sin embargo, como veremos en el análisis de las obras y como recuerdan Sidonie Smith y Julia Watson al proponer aspectos como la relacionalidad, la espacialidad y la temporalidad en su análisis de la intersección entre imagen y texto en las artes visuales (2002: 21-37), hay muchos otros aspectos a tener en cuenta en su relación con otros elementos de la obra y con el espectador.

En su análisis de la noción de memoria y su actual relevancia frente al de historia, el historiador francés Pierre Nora presentó el concepto de ‘lieux de mémoire’ (lugares o puntos de localización de la memoria), para señalar cómo la ‘memoria radica en lo concreto, en espacios, gestos, imágenes y objetos’ (1989: 9).<sup>43</sup> Aunque la idea de ‘lieux de mémoire’ aparece a menudo utilizada sin hacer referencia al resto de la teoría de Nora, es importante recuperar aquí esa concepción de la memoria como recuerdo subjetivo y cambiante, y la idea de la articulación de la experiencia en relación con algo tangible en el presente, como pueden ser estas fotos, vídeos, textos u objetos.

Vemos así que un aspecto fundamental de todos los elementos que aparecen en estas obras es su identificación con lugares de memoria y su frecuente percepción como mecanismos de acceso a la verdad aparentemente transparentes: la

---

<sup>43</sup> ‘memory takes root in the concrete, in spaces, gestures, images, and objects’

experiencia verdadera vivida por el artista, en este caso. Por tanto, las estrategias artísticas utilizadas para resaltar esos efectos de realidad, así como aquellas que también los cuestionan o ponen en evidencia los mecanismos que aparentemente las producen, serán un aspecto central del análisis de las obras. No obstante, no será el único pues, como se ha venido apuntando, no será a la cualidad documental a la que se limiten los aspectos formales, textuales, espaciales y de contenido que participan de la disposición íntima de las obras.

Así, como se ha pretendido exponer en este capítulo y a través del análisis de las obras del presente corpus, el modelo interpretativo propuesto a partir de la noción de *espacios de intimidad* entiende la disposición de la obra como polivalente en relación a diversos espectadores implicados. En este sentido, la noción de *espacios de intimidad* no pretender dar respuestas definitivas con respecto a las obras sino ofrecer una herramienta para su análisis sino dar la oportunidad de explicar cómo funcionan y qué efectos pueden producir determinadas obras en lugar de definir qué son o qué experiencias producen. Por tanto, y en relación a lo aquí expuesto, en el próximo capítulo pasaremos a reconstruir los aspectos que, dispuestos por las instalaciones estudiadas y su contexto expositivo, pudieron condicionar la experiencia de la obra para los espectadores implicados que se encontrasen con ellas en su primera presentación pública en instituciones occidentales.





---

# 6

---

## *ESPACIOS DE INTIMIDAD RECREADOS*

En los capítulos anteriores se han presentado las obras incluidas en el corpus, se han descrito y situado en el marco de su primera exposición en un espacio museístico no comercial. Se han ubicado en el contexto geográfico, social y cultural de recepción del mundo del arte euroamericano, así como en la tradición intelectual y artística con la que entran en diálogo. Además, se han presentado los discursos teóricos y las tendencias metodológicas que han servido de prisma a la recepción académica de estas obras. Por último, se han propuesto una serie de herramientas analíticas que permiten explicar la obra de arte como producto cultural, su recepción académica como expresión de la vida de un artista o como trasgresión de representaciones estereotipadas y de nociones tradicionales de autorepresentación, pero que también permiten atender a las cualidades de la obra, su disposición y los elementos que son puestos en valor en relación con un espectador implicado.

En las próximas páginas se pondrá al servicio todo lo anterior para concentrarnos en la obra de arte como un primer marco de recepción cuya colocación, elementos, propiedades materiales y textuales, su contenido y propiedades sensoriales, configuran un primer marco de recepción cuya disposición es íntima. Con este fin se hará un recorrido por las seis exposiciones en las que por primera vez se presentaron las obras de Hatoum, González-Torres, Flanagan, Calle, Emin y Neshat en una institución museística euroamericana, así como el foto-libro de Billingham como primera y única recopilación de la serie completa de *Ray's a Laugh* en la década de 1990. Las exposiciones serán

entendidas como un segundo marco de encuentro con la obra cuya presencia (y su falta de ella en el caso de *Ray's a Laugh*) condiciona la recepción de la obra.

### 6.1. *Measures of Distance* de Mona Hatoum en 'Intimate Distance' 1989

Entre el 21 de julio y el 9 de septiembre de 1989 la vídeo instalación *Measures of Distance* estuvo expuesta en el 'Bill Brandt Room' del numero 8 de Great Newport Street en Londres. Allí se encontraba el espacio principal de The Photographer's Gallery, la primera galería no comercial dedicada en Inglaterra a la fotografía. Fundada en 1971 por Sue Davis para recoger y dar a conocer obra contemporánea, en 1989 The Photographer's Gallery ya estaba consagrada como uno de los enclaves de la escena artística alternativa londinense.

La exposición que acogía la vídeo instalación de Hatoum realizada un año antes durante su segunda estancia como residente en el Western Front Art Center de Vancouver se titulaba 'Intimate Distance'. Además de *Measures of Distance*, la exposición contaba con otra vídeo instalación de Hatoum, *Changing Parts*, y la obra de otras cuatro artistas, Zarina Bhimji, Sutapa Biswas, Ingrid Pollard y Maxine Walker. En el folleto explicativo que acompañaba la exposición, el comisario David Chandler enuncia una agrupación de estas artistas bajo la identidad de 'mujeres negras, viviendo y trabajando en este país' (Chandler 1989) pero afirma que lo que une su obra es más bien una cualidad íntima en su referencia a historias individuales.<sup>1</sup> El texto de Chandler sitúa *Measures of Distance*, como se apuntaba ya en el apartado 2.2., como la obra autobiográfica de una artista que pertenece a una minoría. Si bien Chandler introduce el matiz de que la intención de la exposición es examinar la relación entre lo privado y lo

---

<sup>1</sup> 'black women, living and working in this country'

público, tanto el título de la exposición como el nudo del comisariado predisponen a la recepción de la obra en relación con un contenido personal.

El contexto expositivo y la información dispuesta para preceder la recepción de la pieza había de combinarse en ciertos casos con un conocimiento previo de la obra de Hatoum. A finales de los años 1980 Mona Hatoum era ya conocida en los circuitos artísticos londinenses por sus impactantes *performances* de fuerte carácter político y subversivo. El uso de material relacionado con la invasión del Líbano en junio de 1982 había sido recurrente en su producción artística de esos años. Una de sus primeras *performances*, *Under Siege* (1982) presenta a la artista intentando mantenerse de pie en un escurridizo y estrecho espacio conformado por un contenedor de cristal lleno de barro mientras suenan las voces de locutores de noticiarios y canciones revolucionarias en inglés, francés y árabe. Sus constantes y violentas caídas no solo cubren su cuerpo de una espesa masa oscura, sino que dejan expresivas huellas en las paredes de cristal.

Encontramos el mismo carácter opresivo en la *performance Bars, Barbs and Borders – The Negotiating Table* (1983) en la que la artista aparece inmóvil sobre una mesa, cubierta de vísceras y sangre, y envuelta en plástico transparente cual cadáver, al tiempo que suenan, una vez más, las voces impasibles de reporteros transmitiendo las noticias sobre la situación en el Líbano. En la misma línea, aunque sin referencia concreta a la situación política del Líbano, en la *performance Roadworks* (1985), Hatoum recorrió descalza las calles de un barrio obrero de Brixton con unas botas militares atadas a los tobillos resaltando el carácter opresivo de las fuerzas del orden.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Para una información más detallada sobre las primeras *performances* de Mona Hatoum véase Christoph Heinrich, 'Mona Hatoum', in Hamburger Kunsthalle (ed.), (Hamburgo: Hatje cantz, 2004).

De este modo, el espectador que se acercase a la exposición de The Photographer's Gallery conociendo de antemano la producción artística de Mona Hatoum contaba ya con una noción del interés de la artista por producir obras que afectasen y alterasen a aquellos que se detuviesen ante ellas. Asimismo, sería capaz de reconocer una estrategia repetida en estas obras y presente también en *Measures of Distance*: el juego de contrastes entre dos capas de información, una material y corporeizada en las imágenes de la madre o en el cuerpo de la artista en el caso de las *performances*, y otra sonora y aséptica en las voces impasibles de Hatoum leyendo las cartas o de los reporteros retransmitiendo las noticias sobre la situación en Líbano.

Por otra parte, el soporte del vídeo resultaría para muchos espectadores una innovación. Mona Hatoum, artista de *performance*, empezaba apenas a hacer sus incursiones en vídeo. De hecho, los autores que han escrito sobre la obra de Hatoum a menudo coinciden en considerar este momento como el punto de inflexión en su trayectoria artística a partir del cual abandonará soportes más narrativos.<sup>3</sup> En estos años Hatoum había hecho también dos de sus primeros vídeos, *Changing Parts* (1984) –presente en la exposición de The Potographer's Gallery– y *Crosstalk* (1986), cuyo lenguaje visual y temático, que juega con la contraposición de espacio interior y exterior, los sitúa a su vez como precedentes de *Measures of Distance*.

Es importante detenerse brevemente en el vídeo *Changing Parts* pues, al estar expuesto junto a *Measures of Distance* invita al espectador a establecer un diálogo entre las obras. *Changing Parts* es un vídeo en blanco y negro que, al igual que *Measures of Distance* presentan imágenes fotográficas que se suceden a modo de

---

<sup>3</sup> Véase 'Mona Hatoum: Some Any No Every Body' en M. Catherine De Zegher, 'Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of and from the Feminine.', in Institute of Contemporary Art (ed.), (Boston: MIT Press, 1996): 363-369.

diapositivas. El vídeo juega con fuertes contrastes entre interior y exterior y entre atmósferas de tranquilidad y ansiedad en su contraposición de fotografías de diversos detalles de un cuarto de baño y los fragmentos de documentación de su *performance Under Siege*, descrita anteriormente. Este juego dicotómico puede acentuar los múltiples aspectos de la ambigüedad, como veremos, aparecen aunados en la obra que aquí nos ocupa.

Por último, para aquellos pocos que hubiesen asistido a su *performance* de 1986, *Mind the Gap*, las imágenes presentes en *Measures of Distance* no supondrían una novedad. En esta *performance* de 30 o 40 minutos Hatoum había llevado a cabo diversas acciones. Después de jugar con una serie de objetos infantiles y desecharlos, Hatoum se escondía tras una cortina semitransparente sobre la que proyectaba las tenues diapositivas con las mismas imágenes de su madre en la ducha que luego serán parte del estrato visual de *Measures of Distance*. A continuación, la artista apoyaba las palmas de las manos contra la tela apareciendo así su silueta a contraluz y dejando unas huellas que, por acumulación, terminarán por dar mayor claridad a la imagen. Esta evocación del deseo de tocar el cuerpo representado en las fotografías y la imposición de un obstáculo será puesto en juego una vez más en *Measures of Distance*.

Como se señalaba en el apartado 2.2., *Measures of Distance* es una vídeo instalación compleja, con múltiples estratos visuales y textuales. Para poder ver y oír estos estratos el espectador que pasease por el austero espacio de la ‘Bill Brandt Room’ debía acercarse mucho, pues el vídeo de Hatoum aparecía retransmitido en un televisor pequeño, de baja calidad, como los que en el momento se podían encontrar en cualquier hogar. Con unas sillas dispuestas ante él y el sonido retransmitido a través de unos auriculares el espectador era invitado a detenerse y aislarse durante sus quince minutos de duración.

La requerida posición física del espectador en relación con la obra privilegiaba la inmersión perceptiva en el ritmo pausado, casi estático, del paso

de las imágenes a modo de diapositivas. Las largas transiciones entre imágenes, los fundidos en negro, los silencios, el sonido monótono de la voz leyendo unas cartas, todo ello marcaba un ritmo lento. Esta cadencia disponía a la seriedad, trascendencia, tristeza y jugaba en paralelo a la información que concedían las cartas leídas por la voz *en off*. En ellas, poco a poco se revelaba la dureza de la situación vivida por las participantes de este intercambio epistolar. Las cartas, que se revelaban escritas por la madre de Hatoum desde Líbano durante la guerra, estaban aparentemente presentadas en orden cronológico. No obstante, mostraban un sinfín de omisiones, cortes, discontinuidades y referencias externas que sugerían la dificultad de comunicación hasta su culminación con su interrupción al final del vídeo.

Asimismo, las múltiples muestras de afecto y la carga emotiva de las floridas expresiones que la madre de Hatoum dirige a su hija, y que nos traduce Hatoum, marcaban una pauta de repetición: ‘Mi querida Mona, la manzana de mis ojos, cómo te echo de menos y anhelo poner mis ojos en tu bonita cara que ilumina mis días...ahora parece que la casa ha perdido su alma’, ‘Mi querida Mona, nunca sabrás cuánto te echo de menos y anhelo que vuelvas a visitarnos pronto...mi pequeña’, ‘Mi querida Mona, anhelo verte, mi pequeña, eres tan cercana a mí corazón y estás tan lejos, no es justo que esta maldita guerra deba alejar de mí a mis hijas’, ‘Mi querida Mona, el amor de mi corazón, cuánto te echo de menos y anhelo poder tenerte en mis brazos aunque sea solo por un minuto’).<sup>4</sup> La intensidad de los sentimientos que evocan estas palabras contrasta y se acentúa

---

<sup>4</sup> ‘My dear Mona, the Apple of my eyes, how I miss you and long to fix my eyes on your beautiful face that brightens up my days...now it feels like the house has lost it soul’ / ‘My dear Mona, you will never know how much I miss you and long for you to come and visit again soon... my little one’ / ‘My dear Mona, I long to see you my little one, you are so closet o my heart and so far away from me, it is not fair that this bloody war should take all my daughters away from me’ / My dear Mona, the love of my heart, how I miss you and long to hold you in my arms even if only for one minute’/

con la repetición, la monotonía y gravedad del tono con que son leídas. Hatoum incide en este aspecto cuando al leer el principio de la última carta sustituye lo que presumiblemente escribe su madre por: ‘Mi querida Mona, etcétera, etcétera’.<sup>5</sup> Esta última carta es la única cuyo contenido se refiere únicamente al presente, a los efectos de la guerra, y al futuro, anunciando el fin de la comunicación. Es la única carta que se escucha por completo sobre un fondo negro. Este recurso funciona como acentuación del contenido: el fin de la comunicación elimina también nuestra capacidad de verla y nuestra capacidad de ver sus cartas.

El espectador es así sometido no sólo a un ritmo, sino también a un proceso de implicación; un proceso cuya disposición es íntima en tanto que invita a participar de una relación de intimidad entre madre e hija. Otros elementos acompañan esta disposición. El material personal revelado en los fragmentos de las cartas leídos por Hatoum ofrecen cierta información biográfica, haciendo referencia a los antecedentes familiares de origen Palestino, a las relaciones con el padre, a las emociones de la madre, pero también a las emociones de Hatoum, junto con reflexiones sobre las relaciones sexuales o recuerdos de la primera menstruación de Hatoum.

El contenido de las cartas también sitúa y explica el resto de los estratos de la obra. Identificamos, por tanto, las imágenes del texto en árabe como el manuscrito de las cartas de la madre y aprendemos sobre el contexto en el que se grabó la conversación y en el que fueron tomadas las fotografías. La reconstrucción verbal de la escena en la que se hicieron las fotografías la aproxima al espectador. Asimismo, las risas y el tono suave, alegre y relajado de la conversación entre madre e hija, que se alterna con la lectura de las cartas, tiene una disposición de intimidad en tanto que se asocia con una atmósfera de confianza y complicidad.

---

<sup>5</sup> ‘My dear Mona, etcétera, etcétera’



Como señala Gannit Ankori, aunque incomprensible para la gran mayoría de los espectadores occidentales, ofrece una sonoridad reconocible (2006: 136)

Las fotografías, que muestran a la madre de Hatoum en la ducha, el cuerpo desnudo de una mujer de mediana edad, ofrecen también una disposición íntima tanto por sus propiedades técnicas como por su contenido. Estas imágenes borrosas presentan unas características en el imaginario cultural occidental ligadas a nociones de nostalgia y memoria, como hemos visto en el apartado 5.3. Las características técnicas de las fotografías –granuladas, de baja definición y su particular gama de color (notable en cómo los negros aparecen en tonos marrones)– se asocian con la fotografía no profesional propia de un uso cotidiano y de un contexto familiar. Del mismo modo, al igual que las expresiones de cariño o el tono de la conversación puede reconocerse como una señal de cercanía entre los hablantes, el contenido de las imágenes –una mujer en la ducha– sugiere una relación de intimidad entre fotógrafo y sujeto retratado.

Sin embargo, no toda la disposición íntima de esta pieza viene ligada a los aspectos de contenido emocional o de implicación positiva resaltados hasta ahora. La pieza juega también con la incomodidad, el desasosiego y la sensación de intrusión por parte del espectador. Como se ha señalado, el vídeo se inicia con una serie de elementos desconcertantes para el espectador euroamericano. El marcado primer plano de las primeras imágenes las hace indescifrables inicialmente. Indescifrable es también el primer sonido que escuchamos, una animada conversación en una lengua desconocida para gran parte del público que en 1989 visitase las salas de The Photographer's Gallery. Por último, también el efecto de la reproducción fragmentada del manuscrito de las cartas superpuestas a las fotografías, y que pierden así toda función textual, obstaculizan el acceso figurado del espectador al espacio del baño.

El espectador es invitado a ver, pero no a descifrar; a descifrar, pero no acceder; a escuchar, pero no a entender. No tiene acceso completo a lo que sucede

en el cuarto de baño, espacio íntimo por excelencia. La narración del enfado que produce en el padre de Hatoum el hecho de encontrarlas compartiendo un momento de intimidad al que no tiene pleno acceso parece repetir o evocar la ambigua posición del espectador que es al tiempo un invitado privilegiado y un intruso. Esa ambigüedad entre la invitación a participar de un ámbito privado al tiempo que se presentan barreras para recordar al espectador que está en el exterior, es frecuente en la obra posterior de Hatoum en las que el espacio percibido como privado, el hogar, en lugar de ser presentado como seguro o acogedor aparece a menudo como amenazador o inquietante.

Esa ambigüedad entre dentro y fuera, entre acceso y restricción, es acentuada en el vídeo también a través del ritmo de las imágenes y la alternancia entre el árabe y el inglés. Las imágenes juegan con un lenguaje visual de planos alternativamente alejados y cercanos. Del mismo modo, los borrosos primeros planos que fragmentan el cuerpo hablan a un tiempo de distancia y cercanía, pues no solo documentan si no que retratan, y por tanto recuperan para el recuerdo, un momento de intimidad y cercanía entre madre e hija. Este juego ha tenido un papel fundamental en la identificación de la obra con una emotiva narración autobiográfica que invita a tendencias sensacionalistas, como se ha expuesto en el capítulo 4.

Sin embargo, como sugería el folleto explicativo que acompañaba la exposición 'Intimate Distance', la obra puede entenderse como una 'lucha para resistir los simples pero convincentes procesos que nos clasifican de acuerdo a categorías exclusivas e identidades sin ambigüedades' (Chandler 1989).<sup>6</sup> Las múltiples facetas de la obra y la complejidad de las referencias y relaciones que

---

<sup>6</sup> 'struggle to resist the simplistic yet compelling processes which classify us according to exclusive categories and unambiguous identities'.

pueda establecer con el espectador no han dejado de ser defendidas. A este fin Jessica Morgan señala que:

incluso esta, la obra de Hatoum más basada en la narrativa y en la descripción literal de sus circunstancias, mantiene una ambigüedad que permite que la obra llegue más allá de los detalles de la biografía del artista [...] no cabe duda que las experiencias personales de Hatoum han afectado en gran medida su trabajo. Pero parece igualmente claro que el enfoque biográfico de gran parte de lo que se ha escrito sobre Hatoum falla el tiro en varios aspectos (Morgan and Cameron 1997: 9).<sup>7</sup>

La narración y la evocación de la experiencia del exilio, de la representación y la añoranza del hogar, el aspecto más destacado en relación a la biografía de Hatoum, queda de relieve en el contenido y en los juegos formales de la obra. Sin embargo, como hemos visto, éste no es el único tema sobre el que escribe la madre de Hatoum: los fragmentos seleccionados hacen referencia a cuestiones de sexualidad femenina, a las relaciones familiares y a la figura del padre. Además, es importante destacar que el material autobiográfico de la obra es manipulado para contrarrestar toda lectura normativa, planteando un obstáculo a todas las presunciones que el género conlleva. Si bien las recopilaciones de cartas, un medio tradicionalmente autobiográfico, y el uso de fotografías cumplen un papel de prueba documental, estas están claramente mediadas.

---

<sup>7</sup> ‘even this, Hatoum’s most narrative-based and literal description of her circumstances, retains an ambiguity that allows the work to reach beyond the specifics of the artist’s biography [...] there can be little doubt that Hatoum’s personal experiences have greatly affected her work. But it seems equally clear that the biographical focus of much of the writing on Hatoum’s work misses the mark in several respects’

Las cartas, aunque aparentemente presentadas de manera cronológica, ofrecen, como veíamos, múltiples señales de su mediación: están traducidas, fragmentadas y ofrecen un solo lado del intercambio epistolar. Esto problematiza una lectura lineal y confronta al espectador constantemente con su imposibilidad de captar todo su contenido: hay interrupciones abruptas, pausas, referencias externas al texto, así como repetidas alusiones a las cartas de Hatoum (‘como decías en tu última carta’).<sup>8</sup>

Asimismo, la superposición de material documental (fotos, el texto de las cartas y grabaciones de voz) que, como se ha señalado, se asocia con la memoria personal, aparecen también visiblemente mediados: las fotos han sido seleccionadas y ordenadas, las cartas fragmentadas, traducidas, editadas y transformadas en material visual, meramente decorativo en su superposición a las imágenes. Del mismo modo, la unificación y jerarquización que supone el soporte del vídeo, en el que priman unas capas de sonido sobre otras –la voz de Hatoum en inglés sobre la conversación en árabe– y la temporalidad –con las largas pausas tanto en la voz como en la imagen– introduce una artificialidad que problematiza la autenticidad que se asocia con la narración autobiográfica. La multiplicidad de capas de documentación también implica una multiplicación de temporalidades que rompe la estabilidad de la imagen fija y la narrativa única. Hatoum evoca el carácter inestable y fragmentario del recuerdo. No esconde las lagunas, al contrario, las subraya para presentar una narración no lineal e incompleta.

La exploración de la performatividad, inestabilidad y relacionalidad del sujeto, queda de relieve a través del recurso según el cual Hatoum elimina en gran medida su presencia, evitando así fijarla de manera visual o narrativa. En *Measures of Distance* Hatoum presenta una obra de disposición íntima en la cual su propia imagen y la voz autobiográfica (ese ‘yo’ que se impone sobre ‘yos’

---

<sup>8</sup> ‘as you said in your last letter’.

previos en el acto autobiográfico) desaparecen. Si bien es cierto que escuchamos la voz de Hatoum durante todo el vídeo, hay un ejercicio de desvanecerse en el uso de un tono monótono para que sean las palabras de su madre a las que atienda el espectador, así como la escritura de su madre y su imagen la que vemos, y sólo de fondo escuchamos a madre e hija en una alegre conversación.

Hatoum presenta así una posición ambigua en la que retiene su agencia artística, poniendo de relieve su carácter como mediadora de la documentación, al tiempo que resistiendo la voz en primera persona que narra su historia o la imagen propia que la identifique, como sería propio de la autorrepresentación tradicional. Hatoum, por tanto, no presenta aquí un autorretrato o una autobiografía sino que explora la representación de una relación de intimidad. Como señala Marianne Hirsch en su libro *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism* (1989) la maternidad y la relación entre madres e hijas ha sido un tema central en la producción autobiográfica de muchas mujeres. En las artes visuales, la cuestión de la representación del cuerpo materno, entendido como una metáfora del origen, el hogar, la patria y las relaciones intergeneracionales, también ha sido explorada ampliamente, como da cuenta Andrea Liss en *Feminist Art and the Maternal* (2009).

De este modo, *Measures of Distance*, más allá de la representación de las historia personal de la artista, trabaja la producción de un *espacio de intimidad* a través, no solo de un contenido narrativo, sino de las disposiciones textuales, materiales y visuales de la obra. Así, la calidad técnica del material documental incluido en el vídeo (las instantáneas de baja resolución, la falta de nitidez del diálogo grabado, las cartas reproducidas textual y verbalmente), las modulaciones de las cartas de la madre, la información común que presuponen, la entonación de Hatoum al leerlas, el ritmo lento con el que se pasan las diapositivas con transiciones suaves y el tono bajo y alegre de la conversación entre madre e hija, ofrecen una disposición íntima, de estar accediendo a un espacio íntimo entre dos personas. La posición del espectador que se implique en el proceso al que invita

esta obra, y las que vamos a ver a continuación, no conlleva un único significado. En su implicación, distintos espectadores experimentarán distintas identificaciones, deseos y asociaciones, traerán a la obra sus propios conocimientos y experiencias personales, y en relación a todo esto tendrán múltiples respuestas y articularán múltiples significaciones.

## 6.2. *Untitled* de Félix González-Torres en 'Projects 34' 1992

El impacto del conocimiento previo de la obra de un artista y el papel de los textos explicativos en la recepción de una obra queda particularmente de relieve en el caso de *Untitled* de Félix González-Torres. Entre el 6 de mayo y el 30 de junio de 1992, casi tres años después de la inauguración de 'Intimate Distance', la imagen de otro espacio asociado con lo íntimo apareció diseminada por las vallas publicitarias de Manhattan, Queens y el Bronx. El transeúnte que pasase delante de una de las veinticuatro vallas publicitarias reproduciendo la fotografía en blanco y negro de una cama deshecha, instaladas en lugares de tránsito poco emblemáticos de la ciudad de Nueva York –656 Metropolitan Avenue/southeast corner Leonard Street Brooklyn, 2511 Third Avenue/ East 137th Street, Bronx, 133 8th Avenue/West 16th Street– sólo identificaría *Untitled* (1991) como una obra de Félix González-Torres, y las vallas publicitarias como parte de la exposición 'Projects 34', al entrar en el MoMA y encontrar la misma imagen reproducida en una de sus salas.<sup>9</sup> De otro modo, el marco de la imagen permanecería abierto.

---

<sup>9</sup> La serie de exposiciones 'Elaine Dannheisser Projects Series', de la que la obra de Félix González Torres forma parte en 1992, fue establecida por el MoMA en 1971 para difundir la obra de artistas emergentes en el contexto del museo.

A estas alturas del siglo XX el público neoyorkino estaba ya acostumbrado a las imágenes carentes de un claro mensaje que conformaban la avanzadilla de los *teaser advertising*. Este tipo de campañas, que aparecen en la década de 1960 en Estados Unidos, siguen una estrategia publicitaria que parte de una imagen sin la información textual necesaria para asociarla con un producto en concreto con el fin de generar así cierta curiosidad y expectación en el público, encontrando una grieta en el rechazo inicial al bombardeo publicitario. A continuación, en una segunda fase, la misma imagen debía aparecer acompañada, esta vez sí, de la información ligada al producto (Trehan and Maan 2012). Si bien la imagen de la cama deshecha no formaba parte de ese tipo de campañas, si es cierto que seguía estrategias similares comunes en su planteamiento entorno a dos fases de recepción.

No obstante, el hecho de encontrar la obra de un artista en un lugar reservado a la publicidad tampoco resultaba completamente novedoso en este momento. Como hemos visto en el primer capítulo, en las décadas anteriores los artistas a menudo habían utilizado espacios publicitarios para insertar la obra de arte en el ámbito público. Recordemos cómo los anuncios en revistas y periódicos eran una importante estrategia de artistas como Adrian Piper o Eleanor Antin a la hora de construir sus alter-egos y jugar en las fronteras de la ficción. Del mismo modo, los mensajes infiltrados en contextos publicitarios fueron una estrategia emblemática de artistas feministas que buscaban alcanzar a un público más amplio, como las Guerrilla Girls, o increpar al viandante con mensajes concisos y directos como los de Barbara Kruguer. Será también un terreno explorado por artistas para poner en evidencia el marco expositivo en el que se encuentra la obra, como hizo Joseph Kosuth en *Text Context* (1979). El grupo artístico Group Material, del que Félix González-Torres formó parte en la década de 1980, también utilizó en múltiples ocasiones el formato del anuncio para sus intervenciones artísticas, como *Inserts* (1988), unos libretos de artista insertados en el *New York Times*, o la serie de cuatro anuncios en el *Seattle Post-Intelligencer* titulada *Cash Prize* (1991).

La cama como espacio íntimo, de encuentro sexual, de reposo, espacio familiar y afectivo, pero también de enfermedad y muerte, había sido explorada unos años antes por Nan Goldin, que constantemente retrató en ella a sus amigos y a sí misma, como veremos en mayor detalle al hablar de la obra de Richard Billingham. En relación con la imagen de las vallas publicitarias de Félix González-Torres cabe destacar particularmente *Empty Beds* (1979) en la que Goldin, una década antes, representa de manera similar un espacio vacío en el que la huella del contacto de los cuerpos es notablemente manifiesta pero con toda la especificidad e individualidad que los colores de las telas, papeles pintados, muebles y texturas conceden a la escena.

En el caso de la obra de González-Torres la exploración de material personal no será tampoco un caso aislado. Su obra se ha entendido a menudo en forma de series o repeticiones en torno un mismo medio y estrategia: los montones de papel a modo de columna minimalista o las montañas de caramelos con el peso exacto del retratado son algunas de sus obras más conocidas, en las que el público debía intervenir llevándose las piezas que quisiese. A éstas se suman los puzzles con fotografías o retazos de cartas, las cortinas de cuentas de brillantes colores, o las composiciones de cables y bombillas, las parejas de objetos idénticos (dos relojes, dos espejos, dos anillos...) y las vallas publicitarias (Spector 2007: 33). Todos ellos presentan aspectos comunes: la utilización de materiales industriales, producidos en serie, para configurar composiciones cercanas a la estética minimalista, el constante nombre de *Untitled* ('Sin título') para todas sus obras, con la ocasional variación en escuetos subtítulos entre paréntesis, y la utilización de la fotografía como medio artístico de reproducción técnica, son algunos de los aspectos de un repetido interés por dejar el significado de la obra claramente abierto y susceptible a su modulación en diversos contextos.

Sin embargo, en el caso de *Untitled* lo que resulta un paso más allá en la presentación de un material personal en el ámbito público que presupone su utilización en la obra de arte será la transgresión de las fronteras de las galerías o



museos. La obra escapa así en cierta medida al control sobre su recepción que, como hemos visto, viene condicionado por el marco artístico y la información que lo acompaña. En este sentido, la utilización de esa imagen de disposición íntima de la cama deshecha en un espacio urbano empuja una nueva frontera pues promete su acceso a un espectador que no ha tomado parte en ese acuerdo necesario para la recepción de un objeto o una imagen como obra autobiográfica, ni siquiera como obra artística.

La consecuencia de este ejercicio llevado a cabo por González-Torres será, como veremos a continuación, una resistencia a su recepción crítica exclusivamente en relación con la experiencia personal del artista, pues su carácter abierto a múltiples relaciones y significaciones para el espectador es en este caso indiscutible. De este modo, *Untitled* (1991) supone un ejemplo particularmente interesante a la hora de explorar las cualidades y disposiciones materiales, textuales y temáticas de una imagen que, desligada de su contextualización biográfica y del marco artístico del museo, construyen, en su relación con el espectador, un *espacio de intimidad*.

Como señalábamos en el apartado 4.1.2., en el texto de Anne Umland, ayudante de comisariado de la exposición 'Projects 34', que aparecía en el folleto informativo distribuido por el MoMA, se relacionaba la obra con la vida del artista y su relación amorosa, la muerte de su pareja y el VHS. No obstante, la tendencia general, incluso en el caso de estos autores es poner el acento en la complejidad de las relaciones que la obra puede establecer con el espectador. Así, son muchos los autores que se centran en elaborar sobre su propia experiencia de recepción, como es el caso de David Deitcher o Miwon Kwon (Ault 2006: 283). Otros como Amanda Cruz (1994: 18) o Russell Ferguson (1994: 25-34) o Corrin (2000: 13) han señalado el carácter abierto de la obra incidiendo en que su disposición íntima permite establecer diversas relaciones y aportar recuerdos y experiencias personales por parte del espectador. Particularmente ajustada en esta línea es la formulación de bell hooks que señala cómo

Donde podría estar el cuerpo del amado, donde la intimidad de estar tumbados juntos podría verse, sólo había ausencia. Cada persona que busque en ese espacio vacío debe ponerse de acuerdo con lo que no está allí. Una vez más, González-Torres nos da un arte que no tiene la intención de usurpar, sustituir a, o reemplazar la experiencia.

Este arte nos devuelve a la experiencia, a la memoria. Lo que sentimos y conocemos a través de nuestros sentidos determina lo que significa esta ausencia. Hay muchas maneras de “leer” esta imagen. Los que se acercan a ella con detalles autobiográficos de la vida de Félix González-Torres pueden ver proyectada aquí la pérdida de su amante, el impacto del SIDA, el poder y el placer del amor y la pérdida, la angustia del dolor. Sin embargo, para las masas de espectadores que vieron esta obra sin conocer esos detalles íntimos, esta imagen en blanco y negro de una cama vacía es un lugar sombrío al que entrar, no a través de la empatía con el artista, sino a través de la propia relación que uno tenga con la pérdida, la ausencia, la despedida, el recuerdo del dolor. Esta imagen nos burla con conexiones a recuerdos (hooks 1994: 47).<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> ‘This image taunted us with remembered connection. Where the body of love could be, where the intimacy of lying close could be seen, there was only absence. Each individual looking into that vacant space must come to terms with what is not there. Once again Gonzalez-Torres gives us art that is not meant to usurp, stand in for, or replace experience.

This art returns us to experience, to memory. What we feel and know with our senses determines what this absence means. There are many ways to “read” this image. Those who come to it with autobiographical details from Felix Gonzalez-Torres’s life can see projected here the loss of his lover, the impact of AIDS, the power and pleasure of love and loss, the anguish of grief. Yet for the masses of viewers who saw this work without such intimate details, this black-and white image of an empty bed is a shadowy place to be entered not through empathy with the artist, but by way of one’s own relationship to loss, to absence, to leave-taking, to remembered grief’.

En relación a la obra de González-Torres, bell hooks apunta en estas líneas a una ambigüedad y apertura interpretativa que, como será argumentado, aparece en todas las obras del presente corpus que conforma nuestra materia de análisis. Sin embargo, la disposición íntima de la imagen se repite en los análisis de todos estos autores. No solo por el hecho de presentar una cama como espacio de experiencias íntimas por excelencia –de reposo, de retiro, espacio en el que se dan relaciones afectivas y sexuales, así como el espacio donde tienen lugar nacimientos, enfermedades y muerte–, sino por acentuar, con un encuadre ajustado, esa idea de lugar cerrado y privado. Las arrugas en las sábanas y las hendiduras en las almohadas, que sugieren dos cabezas que han debido de estar apoyadas muy próximas una a la otra, la falta de mantas y la calidez de la luz sobre la tela blanca que sugiere un espacio limpio, acogedor y de temperatura templada. Asimismo la baja calidad de la imagen que, si bien en éste es menos borrosa que las presentadas por Hatoum en *Measures of Distance*, retiene el carácter cotidiano e inmediato propio de las fotografías no profesionales. Así, tanto el contenido, lo que la imagen representa, como las características técnicas de la imagen, tienen una disposición íntima.

Por otra parte, el hecho de que no haya figuras tumbadas en ella, ni contexto informativo, ni señal de temporalidad o localización específica, evita la narración autobiográfica. No hay un sujeto que narre su vida, ni una historia narrada. La única marca, los rastros de los cuerpos, funciona como un rastro, índice de los cuerpos, y un vacío que, como ha señalado bell hooks, invita al espectador a poner en ella sus recuerdos, sus experiencias, sus fantasías o sus deseos.<sup>11</sup> Nancy Spector ha apuntado que el cuerpo aparece a menudo en la obra de González-

---

<sup>11</sup> El ‘índice’ tiene su origen, como veíamos en el apartado 5.3. en la teoría de los signos de Charles S. Peirce donde describe éste como aquel signo que tiene una conexión directa con aquello a lo que hace referencia (el humo es un índice del fuego como la fotografía es un índice de las formas que se presentaron ante el objetivo de un mecanismo analógico).

Torres, pero no como presencia en sí misma, sino como rastro. Como ejemplo de esto Spector recuerda otra de las vallas publicitarias presentada por el artista en Kassel (Alemania) en 1992 donde se reproduce tan solo un fragmento en primerísimo plano de un tejido vaquero que, en su calidad desgastada y en sus dobleces, insinúa la presencia de un cuerpo tras la tela (2007: 140). En el caso de *Untitled* (1991) esta cualidad queda reafirmada por el hecho de que la cama carezca de ningún rasgo particular o individualizador notable. A diferencia de la cama de Nan Godin en *Empty Beds* (1979), o de la que años después presentará Tracey Emin en *My Bed* (1998) la cama de González-Torres es, como señalaba inicialmente, una cama convencional, como la que podemos encontrar en muchos hogares y hoteles occidentales.

Sin embargo, esta representación de un espacio privado, en su disposición íntima, al igual que el creado por Mona Hatoum en *Measures of Distance*, no aparece libre de tensiones. Si, como Hatoum, Félix González-Torres parece jugar con ese espacio que se nos presenta, al que se nos da acceso, si bien un acceso parcial, que de manera ambigua presenta distancia y cercanía a un tiempo, en este caso no es por medio de obstáculos, sino por esa misma estrategia que implica el sacarlo de contexto. *Untitled* plantea asimismo un contraste entre el confinado y pequeño espacio del hogar y el abrumador y amplio espacio público de la calle que se ve repetido en la oposición entre la escala humana asociada de la cama como objeto físico y las enormes dimensiones y gran altura de la valla publicitaria. Del mismo modo, el espacio personal e íntimo deja de ser *único* para convertirse en algo infinitamente reproducible y de carácter efímero en su carácter de cartel publicitario.

El cartel, con su baja calidad de reproducción industrial, rompe a su vez con ideas de autenticidad y originalidad. Su carácter efímero, en el marco propio de la publicidad más barata y cotidiana, rompe con los patrones del monumento conmemorativo al que una lectura autobiográfica le asociaría y juega a su vez con la resistencia al uso de la obra como moneda de cambio en el mercado, obligando

al coleccionista a funcionar como patrón, pues el contrato que supone la obra a la hora de su adquisición restringe su uso al espacio de la valla publicitaria que con tal fin ha de ser alquilada. *Untitled* es, por tanto, una obra rica en su diálogo con los discursos que preocupan al mundo del arte en este momento, un espacio íntimo que como tal se relaciona con el espectador, pero que además entra en diálogo con los mecanismos del mundo del arte poniendo de relieve su poder como marco, su relación con la cultura popular y cuestionando su papel en el mercado.

### 6.3. *Toybox* de Bob Flanagan en ‘Visiting Hours’ 1992-93

Bob Flanagan juega con la estética de la conmemoración, reuniendo juguetes de infancia atesorados a modo de *memorabilia* en el baúl de *Toybox*, una de las múltiples piezas que realiza específicamente para su primera exposición individual ‘Visiting Hours. Bob Flanagan in collaboration with Sheree Rose’. El complejo montaje de ‘Visiting Hours’ fue inaugurado en el Santa Monica Museum of Art (SMMoA) junto con la exposición ‘Body Politic: The Perception and the use of the Body as a Messenger for Change’ con motivo de la primera edición de la bienal ‘LAX: The Los Angeles Exhibition’ entre el 4 de diciembre 1992 y el 31 de enero 1993. La muestra viajó luego al New Museum of Contemporary art de Nueva York (1994) y al Museum of Fine Arts de Boston (1995), sin embargo, nos centraremos aquí en el contexto de esa primera presentación al público que tuvo lugar en el SMMoA.

Para esta exposición Bob Flanagan y la vídeo artista Sheree Rose transformaron la amplia sala de SMMoA simulando el ala pediátrica de un hospital. El espectador que entraba en la sala se encontraba primero con un área de espera compuesta por una alfombra, una mesa y unas sillas con revistas sobre masoquismo y juguetes intervenidos como *Visible Man* –un muñeco anatómico

que expulsaba sustancias imitando mucosa, semen y heces. A continuación se veía un muro de bloques de letras infantiles repitiendo las combinaciones ‘SM’ (‘Sado Masochism’) y ‘CF’ (‘Cistic Fibrosis’), un muro compuesto de fotografías del rostro de Flanagan en los límites entre la expresión de placer y dolor tras ser golpeado con diversos objetos *Wall of Pain* (1982), unas radiografías pulmonares de Flanagan, una cuna / jaula de rejas negras que encerraba un osito de peluche encadenado, el baúl de *Toybox* cual cofre del tesoro abierto, una camilla de hospital hecha con clavos y *The Scaffold* (1991) –siete monitores de vídeo dispuestos a modo de cruz que presentan distintas partes del cuerpo del artista atado, desnudo y sometido a diversas experiencias sensoriales. En el centro de la sala podía verse una gran estructura formada por cuatro muros, el exterior de uno de ellos pintado como un cielo azul con nubes blancas y una fotografía de Flanagan vestido de ‘Supermasochist’ –con su bata de hospital a modo de capa estilo Superman, su máscara respiratoria y un complicado juego de cadenas y pesos pendiendo de su pene y sus pezones. Finalmente, en el interior de esta estructura, durante todas las horas de apertura del museo, el espectador podía encontrarse al propio Flanagan tumbado en una camilla y atendiendo a los visitantes. Cada cierto tiempo, Rose interrumpía el flujo de visitantes para llevar a cabo *The Ascension*, momento en el que le elevaba desnudo y bocabajo a través de un sistema de poleas enganchado a sus talones.

En este contexto expositivo, tanto el baúl de madera cruda, como los juegos y muñecos que componen *Toybox*, resultan a primera vista convencionales. Baúles de este tipo, pensados para que los juguetes se recojan fácilmente sin quedar desperdigados y desordenados, eran comunes en las casas estadounidenses. Ese carácter convencional lo hace reconocible al espectador como un lugar en el que se atesoran objetos personales o recuerdos de la infancia y, por tanto, con una disposición para ser entendido como *memorabilia*, como objeto atesorado para el recuerdo en los términos que se proponía en el apartado 5.3. Sin embargo, esos recuerdos, cuando inspeccionados con mayor detenimiento, ofrecen elementos disonantes: no sólo los dibujos en la madera, sino también algunos de los objetos

que aparecen en el interior del baúl hacen, como hemos visto, referencias sexuales y de agresión al cuerpo que resultan impropias de nociones convencionales de la infancia.

El texto inscrito en el baúl, así como los juguetes, objetos relacionados con la sexualidad y dibujos de instrumental médico, pero también sadomasoquista, que fueron descritos con mayor detalle en el apartado 2.2., sugieren la representación de una identidad sexual masculina alternativa. Este tipo de transgresión no es un caso aislado, en el panorama artístico de las décadas anteriores encontramos importantes precedentes en las fotografías de Robert Mapplethorpe o en las *performances* de Vito Acconci, Chris Burden y Arnold Schwarzkogler.<sup>12</sup> Sin embargo, como ha señalado Jesús Martínez Oliva, la diferencia con respecto a las prácticas previas es que, en el caso de Flanagan, la representación de la práctica del masoquismo como sexualidad marginal tiene un matiz más personal, que está menos abiertamente dirigido a la denuncia social o a la construcción de determinadas identidades propia de los artistas mencionados anteriormente (2005: 295). En el texto que aparece inscrito en la tapa interna del baúl y que reproducíamos en el apartado 2.2., Flanagan parece contar al espectador una historia, construir una narrativa sobre su experiencia de la enfermedad crónica y de la atracción sexual hacia el dolor sin por ello poner el acento en la transgresión o en la reivindicación social. Como reconoce Linda Kauffman ‘la escritura sobre el baúl de juguetes confirma el carácter de cuento de hadas de la exposición (2000: 41-42).

Así, este baúl repleto de objetos presentados como personales, como recuerdos, se encuentra más cercano a las fotografías que de su madre en el baño

---

<sup>12</sup> Sobre las exploraciones en arte de la subjetividad y cuestionamiento de los roles de género a través de la sexualidad masculina ver Amelia Jones ‘Dis/playing the Phallus: Male Artists Perform Their Masculinities’ *Art History* 17.4 (diciembre 1994): 546-584.

hace Hatoum o la que de su cama hiciera Félix González-Torres. Como vimos en el apartado 5.3. el uso o construcción de objetos ligados al recuerdo de experiencias personales aparece a menudo en el arte de esta década. Sin embargo, *Toybox* plantea una novedad con respecto a la mayoría de las obras que hacen uso de *memorabilia* y *souvenirs*, y que no encontraremos en el caso de *My Bed* de Tracey Emin, analizada a continuación: el baúl lleno de recuerdos de Flanagan ofrece una narración en primera persona.

Si bien como hemos visto, la combinación de fotografía y texto resulta una estrategia frecuente, la combinación de objetos y narración será más excepcional. Esta narración pulida y rítmica, será muy similar a las que veremos a continuación en el análisis de *Histoires Vraies*. En ambos casos, el texto adquiere un papel principal como explicación o restricción de las asociaciones que pudieran provocar los objetos. En ambas obras encontramos un rasgo disonante: a pesar del tono desprendido hay una insinuación del dolor y la humillación pero también humor e ironía. En el caso de Flanagan, la paradoja entre el sufrimiento producido por una enfermedad y la búsqueda de placer a través del dolor propia del masoquismo, el humor es, como venimos viendo, una estrategia efectiva para presentar de manera abierta un tema tabú sin antagonizar al espectador. Así, esta narración salpicada de matices cómicos presentará un carácter ambiguo en el que, como en el caso de la lectura de las cartas por parte de Hatoum, el tono contrasta con el contenido.

Tanto la utilización del humor, como la presentación directa de contenidos tabús en la obra de arte, aparecen a menudo en las prácticas feministas de las décadas de 1960, 1970 y 1980, como se ha visto en el apartado 1.2.2. En el caso de *Toybox*, el texto plantea de manera abierta la sexualidad masoquista combinando expresiones coloquiales con formalismos técnicos que, como apunta Kauffman, hacen más de un guiño humorístico al lector con juegos de palabras al hablar de su pene como ‘elevándose a la altura de las circunstancias’ o ‘teniendo una idea descabellada en la cabeza’ (2000: 41-42). Al mismo tiempo,



encontramos concreciones de su enfermedad como el ‘*corpus spongiosum*’ que traen consigo la autoridad y el valor de verdad de la terminología científica.

Esta estrategia que combina el detalle aparentemente documental con el humor no sólo está presente en el texto sino también en la materialización de la narración. Los objetos, a modo de huella arqueológica, están ahí como efecto de realidad, al mismo tiempo, al ser mirados con detenimiento, el espectador descubre que entre ellos se esconden también objetos disonantes con cierto carácter cómico: la estética kitsch del corazón que dice ‘I love sex’, el tamaño desproporcionado del juguete sexual en forma de falo o las artificiales manos seccionadas. Estos elementos minan la verosimilitud, la seriedad y el valor conmemorativo que la obra sugería en un primer momento. Además, para el espectador que viese esta obra en el contexto de la exposición del SMMoA, muchos de los juguetes infantiles amontonados en el interior del baúl adquirirían nuevas connotaciones en su asociación con algunas de las frases del poema de Flanagan *Why?* que aparecía reproducido en las paredes del museo:

por Porky Pig en cautiverio, alimentado a la fuerza por algún  
personaje siniestro y asqueroso con una capa negra [...] por los  
juegos que jugábamos; porque tengo una imaginación viva;  
porque mi madre me compraba tinkertoys [...] por el vía crucis,  
especialmente cuando Jesús es condenado, cuando es despojado  
de sus vestiduras, y cuando es cavado a la cruz.<sup>13</sup>

En semejante contexto, la relación con la enfermedad y la exploración sexual del dolor sugeridas por los objetos de *Toybox* están no sólo ensalzadas, sino que resultan evidentes pues el tema del dolor como placer y sufrimiento se repiten

---

<sup>13</sup> ‘because of Porky Pig in bondage, force-fed by some sinister creep in a black cape [...] because of the games we played; because I’ve got an active imagination; because my mother bought me tinkertoys [...]because of The Stations of the Cross, especially where Jesus is condemned, where He’s stripped of his garments, and where He’s nailed to the cross’

incesantemente a lo largo de toda la exposición. En este sentido *Toybox* se relaciona con otra obra que en este mismo año realiza Hannah Wilke como parte de su serie *INTRA-VENUS* (1992-93): *Why Not Sneeze* (1992), una jaula para aves llena de recipientes de plástico de medicamentos, una reinterpretación del *readymade* que en 1921 realiza Marcel Duchamp, *Why Not Sneeze, Rose Sélavy*. *INTRA-VENUS* es una serie compuesta fundamentalmente por fotografías que documentan las consecuencias del cáncer y su tratamiento en su propio cuerpo. En esta pieza, como en muchas de las fotografías de la serie, Wilke expone la ambigüedad entre enfermedad y cura.

En *Toybox*, a diferencia de la obra de Wilke o de las de González-Torres y Hatoum, Flanagan presenta una estructura más convencionalmente autobiográfica: una narración en primera persona, con una temporalidad lineal y progresiva, según la cual el sujeto que narra y el sujeto narrado son uno y el mismo que se presentan al público reflexionando sobre su propia experiencia. Asimismo, el texto se acompaña de objetos que, en su calidad de recuerdo, cumplen la función de autenticación equivalente a la de una fotografía incluida en el texto autobiográfico. En su primera presentación en SMMoA el texto no deja de recordar al espectador que:

es un relato muy personal sobre la respuesta de Flanagan a años de repetida hospitalización debido a la fibrosis quística, una afección genética que es consecuencia de una enfermedad crónica, en el desarrollo de su propia identidad sexual –una identidad que empareja la experiencia de dolor y placer. Mediante el uso de su propia enfermedad como la base para su arte, Flanagan continúa una tradición de arte de *performance* que mezcla autobiografía y espectáculo, y recuerda el *body* y *performance art* de la década de 1970. (Rhoads 1992).<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> ‘is a highly personal account of Flanagan’s response to years of repeated hospitalization due to cystic fibrosis, a genetic disease that is the effects of chronic illness, on the development of

Sin embargo, Flanagan está jugando con más elementos que la mera construcción de una coherente narración autobiográfica que explique al espectador sus experiencias y su trayectoria vital. Si bien parece respetar todos los códigos fundamentales de la autobiografía, la obra de Flanagan perturba el aspecto más importante para el espectador de la década de 1990, la referencialidad y la autenticidad de lo presentado. El cuento tornado confesión autobiográfica no ha perdido la estructura narrativa que lo asocia con la ficción, ni los juguetes de la infancia atesorados como recuerdos parecen poseer las cualidades materiales de deterioro y uso –muchos de ellos estando aún en su embalaje original– que sería propio de los *memorabilia*.

El espectador que inspecciona la obra con detenimiento se encuentra una vez más ante una ambigüedad: ¿cuánto es capaz de creer? Y con ese interrogante vienen todo los demás pues la obra cuestiona los roles de género (sumisión femenina y dominación masculina), los atributos adscritos a la infancia y la vida adulta como la inocencia y la madurez, los valores del placer y del dolor, la categoría del objeto artístico y objetos producidos en serie, sexualidad privada y pública. El baúl, la pieza que en cualquier cuarto infantil se utiliza para contener el desorden de los juguetes, sirve aquí para agrupar el desorden y la contradicción de todas estas nociones.

No obstante, esta grieta en los efectos de realidad presentados por la obra no pone resistencia a su disposición íntima, pues el baúl abierto de *Toybox* ofrece el acceso a un mundo de infancia que necesariamente está salpicado de ficción. Al contrario, la obra está dispuesta de tal modo que evoca la intimidad del cuento

---

Flanagan's own sexual identity – an identity which couples the experience of pain and pleasure. By using his own illness as the basis for his art, Flanagan continues a performance art tradition that mixes autobiography and spectacle, and recalls the body and performance art of the 1970's'

narrado al niño en la cama, la exclusividad del acceso al baúl del tesoro, el baúl de los juguetes, el baúl de los recuerdos. Ese pequeño *espacio de intimidad* que surge del interés por la historia, la identificación con los objetos, los recuerdos de la propia infancia y la capacidad de verse afectado por la evocación del placer y el dolor podrá producir en el espectador atracción, simpatía o rechazo, pues lo personal roza aquí con lo tabú, los objetos se relacionan con la diversión y el placer, pero también con la agresión al cuerpo.

#### 6.4. *Histoires Vraies* de Sophie Calle en 'Histoires Vraies' 1994

Breves historias personales, retazos de una vida o pequeños relatos con elementos disonantes son también las presentadas por Sophie Calle en la exposición que de su serie *Histoires Vraies* hace el Fonds Régional d'Art Contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur de Marsella en 1994. Esta serie de fotografías y textos, configurada entre 1988 y 1992, será ampliada en las dos décadas siguientes. Sin embargo, por motivos de análisis y para delimitar la obra en el marco de su primer contexto expositivo, se tomarán en cuenta aquí tan solo aquellas piezas producidas en esta primera etapa y reunidas en la muestra del FRAC. Son veintiséis los relatos con sus fotografías que componen este primer conjunto: 'Le portrait', 'Le nez', 'Rêve de jeune fille', 'Le peignoir', 'Le striptease', 'Le talon aiguille', 'La lame de rasoir', 'La lettre d'amour', 'Les chats', 'Le lit', 'La robe de mariée', 'La cravate', 'Le cou', 'Le dé /Le dé (suite)', 'Le cadeau', 'Le drap', 'La rencontre', 'L'otage', 'La dispute', 'L'amnésie', 'L'érection', 'La rivale', 'Le faux mariage', 'La rupture', 'Le divorce', 'L'autre'. Las distintas piezas de esta serie relatan pequeñas anécdotas que, como en el caso de Flanagan, tienen una estructura narrativa clásica. Todas estas historias son presentadas, como el título de la obra indica, como verdaderas: una recopilación de recuerdos poco convencionales por su contenido, a menudo poco halagüeño, triste o inquietante para la protagonista, así como plagados de extrañas

casualidades. En el caso de Calle las breves narraciones son acompañadas de fotografías enmarcadas por separado que, como los objetos de Flanagan, son presentados a modo de documentos.

Colgados en la pared de la galería, y acompañados de grandes imágenes que se apoyan debajo, los textos de Calle forman un recorrido cronológico –así lo sugieren los múltiples datos numéricos de fechas, horas y edades de la protagonista que encontramos en ellos. La obra requiere, por tanto, un tránsito espacial, un movimiento y un detenimiento entre relato y relato, pero también una atención y un tiempo de lectura. Todo ello conlleva un proceso en el que el espectador se aproxima a un personaje, conociendo detalles sobre su vida: sus memorias de infancia, su primer amor, sus desengaños, sus inseguridades con el propio cuerpo, la enfermedad de un ser querido o la pérdida de la inocencia.

Los relatos están escritos fundamentalmente en pasado; se trata de una narración retrospectiva que a menudo presenta dos tiempos, relacionando aspectos de su vida con el pasado o expresando sus consecuencias en el futuro. En ‘Le strip-tease’, por ejemplo, su trabajo como estríper es puesto en relación con un cotidiano ritual de infancia según el cual era desnudada en el ascensor por sus abuelos para, al llegar a casa, meterse rápidamente en la cama. También en ‘Le drap’, la historia de la longevidad y fuerza de voluntad de su abuela es relacionada con el deseo de mejora de un amigo enfermo. A menudo, como en este último ejemplo, las historias giran en torno a un *memorabilia*, una sábana, una bata, un dibujo rasgado, un cuadro, un retrato, una cama, un vestido de novia, una corbata, una nota, una foto o una carta, en ocasiones reproducidos en la fotografía que los acompaña. Para el espectador que recorriese las salas del FRAC, este conjunto de textos e imágenes aparecería, en un primer momento, como señala Manel Colt, ‘prácticamente a título informativo, solamente referencial, básicamente como un mero reporte de actividades visuales y por escrito’ (1997: 23).

A pesar de que el tamaño de las imágenes (170x100 cm) sea notablemente mayor que el de los textos (50x50 cm) las fotografías se supeditan a los relatos que las acompañan: pruebas o ilustraciones de lo narrado. El texto contextualiza la imagen a través de lo que Sidonie Smith y Julia Watson describen en su análisis de la relación del lo textual y lo visual en el arte autorrepresentativo contemporáneo como ‘*documentary interface*’ (‘interrelación documental’). La interrelación documental sirve, según estas autoras, para situar la imagen en el ámbito social y cultural de la artista (2002: 25). Así, el texto que acompaña a ‘Le portrait’, por ejemplo, no solo sitúa el valor cultural del cuadro representado –su procedencia, momento de producción y título– sino que también en el contexto del espacio del hogar –el comedor– y le otorga un papel en las relaciones familiares –el lugar donde la protagonista esconde la carta usurpada a su madre y que la hace dudar sobre quién es su padre. Puede encontrarse cierto paralelismo entre el valor del objeto fotografiado en ‘Le portrait’ y el presentado en ‘La dispute’ en el que lo que se fotografía es, también, una representación. La imagen de ‘La dispute’ muestra la foto de boda de la protagonista clavada en una pared con cuatro chinchetas. En este caso, como en ‘Le portrait’, la representación se sitúa como objeto material que nuevamente sirve para ocultar, en este caso las huellas que una pelea han dejado en la pared.

Ambos textos dan datos precisos, la edad de la protagonista, la fecha el año y la hora del evento, la lista de objetos lanzados en la pelea o la descripción minuciosa del cuadro en ‘Le portrait’. No obstante, hay cierta grieta en la interrelación documental a la que se adscribiría esta obra: el texto no sitúa del todo la imagen sino que la inserta sólo en un relato, y la imagen no documenta el texto, es decir, no muestra aquello que, por estar en el centro de la narración convencería como prueba al espectador –la carta en ‘Le portrait’ o la marca en la pared en ‘La dispute’. Así, estos dos relatos son un buen ejemplo de una característica constante en la serie: la sutil discontinuidad en la relación entre imagen y texto rompe las expectativas del espectador.

Las imágenes, que en un primer momento parecen documentos que prueban la historia narrada, dejan a menudo al espectador con cierta insatisfacción. Las fotografías de *Histoires Vraies* no complacen nuestras expectativas no sólo por representar, en ocasiones, un elemento secundario de la historia, como hemos visto, sino por su elemento dramático en el caso de las instantáneas –veamos, por ejemplo ‘Le lit’ o ‘Le talon aiguille’– o por su carácter de escenificación, pose o composición –notable en ‘La robe de mariée’, ‘La cravate’, ‘L’amnésie’, ‘Le divorce’ o ‘L’autre’. El carácter artificial que ante una mirada atenta sugieren la mayoría de las imágenes es particularmente notable en el caso de ‘Les chats’ donde la muerte de los tres gatos de la protagonista es documentada con una misma fotografía reproducida tres veces. Las tres imágenes idénticas muestran el cadáver de un gato cuya descomposición sobre el pavimento no se corresponde por completo con ninguna de las muertes narradas en el texto.

La obra de Sophie Calle juega repetidamente con la documentación, la intrusión en la vida propia y la ajena y el desvelamiento de información asociada en la cultura euroamericana con lo privado. Tal es el caso de *Suite vénétienne* (1980) donde sigue y documenta las actividades de un desconocido, *The Hotel* (1981) donde fotografía los objetos de habitaciones de hotel ocupadas, o *The Address Book* (1983) donde reproduce las páginas de una agenda telefónica extraviada por su dueño. Los espectadores que al acudir al FRAC estuviesen familiarizados con el tipo de obra que Calle había producido en la década anterior esperarían, por tanto, un uso de la fotografía documental menos problemático que el que aquí encontramos. Sin embargo, como ha señalado Manel Colt es precisamente en ‘esas obras cuyo contenido autobiográfico es mucho más notorio’ donde las imágenes ‘se muestran bajo una apariencia formal bastante más sofisticada y “estetizada”’ (1997: 29) que no encajan con su condición de reportaje que les adscribe la obra.

En un primer momento, son los textos los que resultan particularmente convincentes. La escritura está plagada de efectos de realidad en su uso de un tono

distanciado asociado a lo objetivo, la construcción de frases cortas y austeras en adjetivos y florituras, la presentación constante de datos numéricos y la reiteración de la primera persona –‘yo hice’, ‘yo tenía’, ‘yo pensé’, ‘yo dudé’–, que dan verosimilitud a pesar de no limitarse al relato de los ‘hechos’ sino estar repletos de emociones, deseos, recuerdos, opiniones y sarcasmos. Esa combinación de relatos formalmente objetivos con una aparente expresión de la subjetividad por parte de la protagonista, favorece la disposición íntima de la obra. El espectador implicado, podrá identificarse o distanciarse de las historias narradas por su carácter antiheroico y conmovedor. La obra no permite, sin embargo, mantener por largo tiempo la voluntaria suspensión de la incredulidad del espectador.<sup>15</sup> Si, como la tradición occidental establece ya desde Aristóteles, el éxito de la retórica narrativa radica en la capacidad de convencer al lector y en el proceso de identificación o anagnórisis, las ‘historias verdaderas’ de Calle y sus imágenes incomodan al espectador jugando con los límites de su credulidad.<sup>16</sup> Los relatos de *Histoires Vraies* presentan excesivas casualidades, coincidencias o la acumulación de sucesos fuera de lo ordinario: en 1979 la cama de la protagonista es prendida fuego por un inquilino de su madre que se inmola, tras el augurio extraído de una fotografía la protagonista es atacada por un hombre que la intenta estrangular y su abuela vivió cien años de la fecha exacta del 4 de febrero de 1888 al 4 de febrero de 1988, para recordar solo unas cuantas.

---

<sup>15</sup> La noción de suspensión voluntaria de la credulidad fue acuñada por el poeta y crítico Samuel Taylor Coleridge a principios del siglo XIX para describir la posición del lector ante la narrativa de ficción en relación a la literatura y el teatro. Este concepto será luego enormemente utilizado en el estudio de los procesos de recepción del cine y otros medios visuales como muestra Anthony J. Ferri en su libro *Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith in Film* (Plymouth, Lexington Books, 2007).

<sup>16</sup> Véase Amélie Oksenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Rhetoric* (Berkeley: University of California Press, 1996).



Es posible que el primer relato ‘Le portrait’ sugiera ya a un lector atento la gran imaginación del sujeto que narra, proclive, al parecer, a crear historias a partir de pequeños indicios. El lector empezará así a percibir con cierta suspicacia los elementos que inicialmente potenciaron el valor de la narración autobiográfica. El tono objetivo de los relatos, lo que Yve-Alain Bois ha llamado una estrategia de *dissaffect* (desapego) resulta extraño en comparación con la emotividad de lo narrado. Lo personal de las historias contadas contrasta con el tono ligero y conciso que en ocasiones esconde tintes irónicos o humorísticos y resulta en ocasiones disonante. Bois describe esa estrategia de desapego y carencia de emotividad similar al estilo documental o periodístico en el relato, como un juego de ‘proxy’ o ‘persona interpuesta’ (39), se presenta como agente autorizado para actuar como otra persona. Así, afirma Bois, por el hecho de ‘actuar como proxy, mina los fundamentos de su “persona”, de a unidad que toda su recurrencia temática presumiblemente produce’ (2006: 40).<sup>17</sup> A ojos de Bois, Calle esta ‘dando forma a una máscara solo para poder desvanecerla como una ilusión. Escribe “yo” y “mi” cada tres líneas para que podamos captar que este sujeto no existe’ (40).<sup>18</sup> Los usos de técnicas documentales como pruebas, sus fotos y su minuciosa atención a los detalles sobre fechas, tiempos y lugares en el relato, terminan por poner en evidencia un cierto carácter ficcional.

Las sospechas sobre el posible carácter ficticio del relato no minan sin embargo la capacidad de implicación del espectador que ha recorrido las distintas etapas de la historia pudiendo identificarse, simpatizar, diferenciarse o sentir rechazo por lo expuesto. La información personal narrada es ofrecida como algo valioso por su protagonista, o así lo sugiere en ‘Le cadeu’ cuando escribe que el

---

<sup>17</sup> ‘acting by proxy, she undermines the foundations of her “person”, of the unity that all her thematic recurrences are allegedly producing’

<sup>18</sup> ‘only gives shape to this mask in order to dispel it as an illusion. She writes “I” and “me” every three lines so that we fully grasp that this very self does not exist’

mayor gesto de intimidad de su amante fue compartir con ella una información personal y secreta.

Sin embargo, la disposición para implicar y conmover al espectador presente en la obra a través de las imágenes dramáticas, los objetos atesorados, el uso reiterado de la primera persona y las narraciones personales y tristes, con distintos niveles de agresión y malestar para su protagonista, sitúan también al espectador en una posición de intruso o en un espacio íntimo en el que se accede a más información e implicación de la que se desea. Como señala Nehama Guralnik, ese ‘vaivén entre repulsión y atracción’ dispuesto por la *Histoires Vraies* ‘es un elemento central de nuestra reacción a la obra’ (1996: 215) creando una ambivalencia en el espectador.<sup>19</sup>

De este modo, si la obra de Calle, una de las más aparentemente convencionales en su relación con la autobiografía, con una narración textual en primera persona, un orden cronológico e imágenes fotográficas ilustrativas, no deja de producir un *espacio de intimidad* ambiguo disponiendo sentimientos encontrados donde se rompe la estabilidad del pacto autobiográfico. En su presentación de una narrativa aparentemente veraz siempre permite al espectador a detectar lagunas y elementos que perturban la fiabilidad de la historia. La exposición de ciertos elementos de ficción también subraya ante el espectador su incapacidad para discernir entre la realidad y la ficción en el relato autobiográfico revelando, en última instancia, que dicha diferencia no tiene unas fronteras claras y minando las presunciones tradicionales del género. Como afirma Bois *Histoires Vraies* como tantas obras de Cale juega con la creación de un personaje cuya identidad, ‘Sophie Calle’ participa, como la protagonista de cualquier novela, de

---

<sup>19</sup> ‘bouncing back and forth between repulsion and attraction’ / ‘is a central element in our reaction to the work’

cualquier ficción, sin por ellos oponerse a la identificación por parte del espectador.

## 6.5. *Ray's a Laugh* Richard Billingham publicado en 1996

El marco expositivo ha sido presentado como un elemento fundamental para entender los procesos de configuración de los *espacios de intimidad* a tener en cuenta en todos los casos de estudio que hasta aquí se han propuesto: recordemos la inclusión de la obra de Hatoum como pieza central en una exposición en torno a la intimidad y la distancia, la relación de *Toybox* con el resto de las obra que formaban parte de la retrospectiva de Flanagan y Rose cuya selección de obras incidía en la interrelación de las experiencias del dolor, el placer y la enfermedad, y el contraste entre la disposición de *Untitled* cuando vista en la sala del MoMA o en el espacio público de la ciudad como vallas publicitarias.

Sin embargo, en el caso de Richard Billingham, el marco expositivo o el espacio de recepción en el que se presenta *Ray's a Laugh* no existe como tal pues, al tratarse de un foto-libro, su movilidad multiplicará los marcos de recepción y, por tanto, la interacción con el espectador presenta otra complejidad. El foto-libro implica un medio particularmente interesante por suponer no sólo un espacio de recepción poco explorado por los estudios de historia del arte al uso, sino por introducir nuevos matices en la configuración de un *espacio de intimidad*.

*Ray's a Laugh* es una serie fotográfica seleccionada por Richard Billingham de entre múltiples instantáneas tomadas en un primer momento por el autor como bocetos para pinturas al óleo. La selección como conjunto adquiere el valor de obra con su publicación en formato de foto-libro en 1996. Algunas de estas fotografías habían sido presentadas como proyecto universitario así como recogidas en la exposición 'Who's Looking at the Family?' que tuvo lugar en

1994 en la Barbican Art Gallery de Londres. Sin embargo, será su publicación en 1996 por la editorial suiza de libros de arte y fotografía Scalo lo que consagrará su carácter de serie. Ese mismo año, secciones de *Ray's a Laugh* serán presentadas en la Anthony Raynolds Gallery de Londres y en el Sammlung Fotomuseum Witherthur a las cuales seguirán importantes exposiciones como 'Sensation: Young British Artists From The Saatchi Gallery' (Royal Academy of London, 1997 y Brooklyn Museum of Art, 1999), 'New Photography 12' (MoMA, 1997) o 'Life Live - The French Perspective' (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris y Centro Cultural de Belém, 1997) que asegurarán la difusión y el reconocimiento de la obra.

*Ray's a Laugh* como foto-libro podía por tanto encontrarse en los años posteriores a su publicación en un museo o galería, acompañando las exposiciones que incluían partes de la serie, en librerías y bibliotecas de múltiples ciudades euroamericanas y en los espacios privados de aquellos que lo hubiesen adquirido. Los distintos contextos conllevan distintos marcos de recepción que favorecerán – en caso como el de su adquisición, por ejemplo– la implicación del espectador. Sin embargo, como han señalado Patrizia Di Bello, Colette Wilson y Shamooin Zamir en su libro *The Photobook* (2012), en todos los contextos mencionados, la identificación e implicación con la obra se configura a través de la interacción de las imágenes y por su posición en la secuencia, acentuada por la sensación de posesión otorgada al espectador que tiene la obra entre sus manos y que experimenta las cualidades táctiles y olfativas del libro en papel.

En su extensa historia del foto-libro, Martin Parr y Gerry Badger (2004-2006) describían éste como un formato profundamente ligado a la práctica de la fotografía documental. En ese contexto, los autores de este recopilatorio sin precedentes señalaban en las décadas de 1970 y 1980 el surgimiento de un 'enfoque de diario personal', 'sobre todo cuando, producido en el modo confesional, es cálido, íntimo y gestual, con un enfoque cercano y personal', pues invierte las tendencias de la fotografía documental tradicional 'centrándose en lo

cercano y lo que está a mano, lo cotidiano y lo convencional, en lugar de en lo exótico –entendido como culturas lejanas– o en el ‘otro’ –entendido como clases sociales, religiones y culturas diferentes’ (291).<sup>20</sup> El libro titulado *Wilhelm Eggleston's Guide* (1976) del fotógrafo Wilhelm Eggleston, será considerado por Parr y Badger como el responsable de articular el color como nuevo vocabulario para la fotografía documental a modo de diario. Haciendo uso de este nuevo lenguaje, *The Ballad of Sexual Dependency* (1986) de la fotógrafa Nan Goldin será reconocido como el epítome de un nuevo tipo de fotografía de mirada documental, enormemente desarrollada en la década de 1990, que se reconoce como personal, cercana, implicada y con un carácter confesional.

La obra de Nan Goldin se compone fundamentalmente por audiovisuales de series fotográficas a modo de diapositivas que pasan rítmicamente acompañadas de música. En ellas se retrata la vida privada de sus amigos y su entorno en los espacios privados del dormitorio, cuarto de baño, habitaciones de hotel o *backstage* de bares y teatros. De todas sus series, la que a menudo se ha señalado como precedente de *Ray's a Laugh* es *The Ballad of Sexual Dependency* (publicado como foto-libro por Aperture en 1986). A pesar de que Golding tiende a permanecer fuera del enfoque de sus fotografías, *The Ballad of Sexual Dependency* ha sido considerada como su obra más autobiográfica y confesional por estar centrada en la intensidad de sus relaciones sexuales y de pareja, así como en las de sus amigos más cercanos. Su relación con la obra de Billingham no sólo radica en su temática personal, su enfoque de diario personal o su mirada directa, sino por mostrar, como señala De Diego, ‘lo sórdido de su existencia –de cada una de las existencias’ (De Diego 2011: 80).

---

<sup>20</sup> ‘diaristic approach’ / ‘particularly when in confessional mode, is warm, intimate and gestural, up-close and personal’ / ‘by focusing on the close and near at hand, the everyday and the commonplace, rather than the exotic –as in faraway cultures- and the ‘other’- as in different classes, religions or cultures’.

A pesar de ser ambas obras personales, la presencia de sus autores es mínima. Si los casos en los que Goldin se retrata son escasos, en el caso de Billingham este rasgo es todavía mas marcado. El artista no aparece nunca ante la cámara en *Ray's a Laugh*, a excepción de su borroso reflejo en el espejo —el rostro cubierto por el objetivo— de uno de los retratos de Ray. Sin embargo, el carácter autobiográfico de *Ray's a Laugh* es puesto de relieve a través del texto que, haciendo las veces de cartela o folleto informativo del museo, aparece en la contraportada de la publicación como único complemento a la obra. En él puede leerse:

Este es un libro acerca de mi familia cercana. Mi padre Raymond es un alcohólico crónico. No le gusta salir a la calle y bebe fundamentalmente alcohol destilado en casa. Mi madre Elisabeth apenas bebe, pero sí fuma mucho. Le gustan las mascotas y las cosas que son decorativas. Se casaron en 1970 y yo nací poco después.

Mi hermano menor, Jason, fue puesto en manos de ayuda social cuando tenía 11 años, pero ahora está de vuelta con Ray y Liz otra vez. Fue padre hace poco. Ray dice que Jason es ingobernable. Jason dice Ray es una risa, pero no quiere ser como él (Billingham 1996).<sup>21</sup>

En su texto Billingham presenta al espectador los personajes que aparecerán en escena y apunta algunos de sus rasgos característicos. Así, Anthony Haughey reconoce en él una invitación a la intimidad, ‘alentando al espectador a

---

<sup>21</sup> ‘This book is about my close family. My father Raymond is a chronic alcoholic. He doesn’t like going outside and mostly drinks homebrew. My mother Elisabeth hardly drinks but she does smoke lot. She likes pets and things that are decorative. They married in 1970 and I was born soon after.

My younger brother Jason was taken into care when he was 11 but is now back with Ray and Liz again. Recently he became a father. Ray says Jason is unruly. Jason says Ray’s a laugh but doesn’t want to be like him’

relacionarse con la familia por su nombre de pila, disfrazando la distancia real entre ellos y nosotros' (1997).<sup>22</sup> Una invitación a participar de las relaciones íntimas del artista que, como en el caso de Goldin, a menudo es percibida como agresiva u obscena. Tanto las escenas que se representan como las cualidades materiales de lo que en ellas se nos muestra tiene una disposición íntima que a menudo provoca rechazo, en tanto que tabú: la crudas escenas de peleas, la presentación reiterada de los cuerpos afectados por la obesidad en el caso de Liz y el alcohol en el de Ray, el deterioro de la paredes y los objetos que componen el hogar, así como su asociación con la baja calidad adquisitiva en su estética kitch y materiales de económicos. Todo ello acentuado por el carácter repetitivo de la serie, su concentración en los personajes con marcados primeros planos y en la intensificación de la desorientación del espectador con escenas muy oscuras o desenfocadas predisponen ese rechazo o incomodidad en relación con la obra. En su análisis de la obra, Tonia Raquejo hace hincapié en cómo Billingham 'amenaza al espectador directamente, ya que nos propone explorar unos parámetros de lo monstruoso ético-estéticos que nos llevará a asociarlo con lo extraño y oculto, frente a lo socialmente aceptable'(2002: 57-58).

Esta disposición inquietante y la presentación de sus personajes como antiheroicos aleja las fotos de Billingham y el texto autobiográfico que las acompaña de la práctica del álbum familiar a la cual, como veíamos en el apartado 4.1.2., a menudo se las relaciona. Las fotografías de *Ray's a Laugh*, si bien se centran en la vida familiar y presentan inmediatez en su lenguaje, no son irreflexivas ni se adscriben a los códigos convencionales del álbum familiar que de manera aguda pusiera de relieve Marianne Hirsch en su obra *Family Frames* (1997). Tampoco resulta evidente al espectador ningún patrón temporal en la ordenación de las fotografías. La carencia de progresión, tanto en el aspecto físico

---

<sup>22</sup> 'encouraging the viewer to relate to the family by their first names, disguising the real distance between them and us'

como en la condición de sus personajes, así como la discontinuidad de las escenas cotidianas capturadas, hace pensar más en un estudio antropológico que en la narración propia del álbum familiar. Si bien es cierto que Billingham se separa en este sentido de artistas anteriores que habían tratado la foto familiar, como Jo Spence en *Beyond The Family Album* (1980) o Dian Arbus en *Jewish Giant at Home with His Parents in The Bronx, NY* (1970), su obra sí comparte con las de estas autoras la problematización de la imagen tradicional de la familia.

Como veíamos en el apartado 2.2., el libro de Billingham sí presenta cierto orden rítmico de repeticiones y contrastes en la colocación de cada elemento de la serie, sin embargo, este no es necesariamente cronológico. Las fotografías a color realizadas fundamentalmente en el interior de una casa capturan la atmósfera del hogar y las relaciones familiares. Al pasar las páginas del libro, el espectador se va acercando a los personajes. Los miembros de la familia son presentados, conscientes de la cámara, pero también retratados ignorándola, concentrados en sus tareas cotidianas, e incluso ajenos a ella en momentos en los que el objetivo fotográfico se pone de relieve como un medio intrusivo. Invitado conocer progresivamente a los personajes el espectador asiste a escenas ordinarias así como a momentos emotivos de peleas o gestos afectivos que juegan con su compasión, rechazo, identificación, o simpatía. La relación entre los padres, por ejemplo, es un tema recurrente que pasa de una absoluta incomunicación y pasividad a encuentros en los que la acción se intensifica en una pelea o en un abrazo emotivo. En estos casos la imagen suele aparecer desenfocada, acentuando la sensación de movimiento. Asimismo, la presencia secundaria de Jason en estas instantáneas, del que solo se atisban las manos o los brazos, recuerda la alteración que producen estos encuentros en el espacio del hogar. El espectador implicado seguirá pasando páginas hasta encontrar escenas en las que lo consentido de su presencia no es tan clara—la del padre borracho e inconsciente junto a váter—, encontrándose súbitamente en la incómoda situación del *voyeur*.



Los retratos de Ray son, como el título de la obra sugiere, el hilo conductor de la serie. Vemos a Ray bebiendo con expresión perdida, mirando a la cámara con seriedad, así como momentos en los que la musculación de su rostro se descuelga y aparece totalmente inexpresivo contrastando con imágenes en las que los pliegues de su cara se fruncen en una mueca. Algunas fotografías dignifican al personaje, como es el caso de ese complejo retrato de Ray en el que, como se mencionaba anteriormente aparece, Billingham reflejado en el espejo. En él, Ray aparece aseado y peinado, con un jersey azul, sentado en la cama de espaldas y contorsionado para mirar lánguidamente en dirección a la cámara, contrastando profundamente con la escena del váter. A pesar de que la serie gire en torno a Ray, el personaje de Liz tiene una gran presencia. En la parte central de la serie hay un gran número de fotos dedicadas solo a Liz en las que, frente a la pasividad de Ray y Jason, aparece llevando la acción. Vemos en ellas a Liz haciendo un puzle, cocinando, alimentando a un cachorro o increpando a Ray. Liz aparece por lo general vestida con colores brillantes y absorta en la labor que esté desempeñado y solo en raras ocasiones se detiene para mirar a la cámara.

La cuidada selección y disposición de las fotografías que para la edición del foto-libro hace el artista, no solo se ve en el ritmo marcado por las reiteraciones, los contrastes entre la intensificación de la acción y los juegos con la calidad de las imágenes, sino que en ocasiones Billingham hace un guiño al espectador con yuxtaposiciones en páginas adyacentes. Combinaciones como la de la imagen del gato con la espalda curvada contrapuesta a una foto de Ray juntando los omóplatos, o la ausencia de imagen que acompañe al retrato de Liz fumando o haciendo un puzle, una de las pocas páginas en blanco que aparecen en el libro, tienen un valor rítmico y asociativo.

Un recorrido por las páginas de *Ray's a Laugh* deja en evidencia la disposición íntima de una mirada centrada 'en las minucias de la vida' (2004-

2006: 291) que Parr y Badger señalaban como rasgo característico de la nueva fotografía documental en color.<sup>23</sup> Sin embargo, la importancia de aquellos antecedentes apuntados por estos autores no responde solamente a esa captación de los detalles o pequeños acontecimientos de la vida cotidiana, sino también a ese lenguaje visual que presta atención al color, a las superficies y a las texturas de los objetos, todas ellas estrategias en pos de un mayor realismo. En el caso de *Ray's a Laugh* esta atención a las propiedades sensoriales de los espacios de la casa sirve para crear una atmósfera, un mundo a parte.

Las fotografías reunidas en la serie presentan una saturación de color llamativa así como imágenes apagadas o en blanco y negro que, junto con la variedad de telas, texturas y superficies (los papeles pintados o molduras en las paredes, las vestimentas y objetos de decoración) no sólo nos dan información sobre los personajes como es propio de la cultura material, sino que, por su riqueza visual, desempeñan un importante papel en la creación de un espacio realista, un mundo de riqueza sensorial en el que el espectador parece introducirse. El carácter realista y la noción de autenticidad de las fotografías, viene determinado también por su baja calidad de instantánea hecha con un dispositivo no profesional y un revelado industrial que, en ocasiones, otorga a la imagen un carácter descuidado. La recepción de las fotografías de *Ray's a Laugh* como poco preparadas o pulidas, su efecto de inmediatez, se ve acentuado si pensamos en que a menudo la composición presta poca atención a las convenciones de encuadre y enfoque. Sin embargo, ese aparente descuido, que como veíamos, parece reforzar para algunos espectadores la sensación de estar ante una imagen ingenua y directa, es también el rastro de la intervención del artista. Como señala Michael Tarantino 'la imagen alterada esta ahí por un motivo', es una manera de problematizar el acceso del espectador (2000: 85).<sup>24</sup> A

---

<sup>23</sup> 'upon the minutiae of life'

<sup>24</sup> '[t]he altered image is there for a purpose'.

través de esas fotografías borrosas y en ocasiones oscuras, Billingham, como en los casos de estudio expuestos anteriormente, además de ofrecer acceso al espacio íntimo del hogar obstaculiza la mirada del espectador.

Un aspecto importante que a menudo pasa desapercibido en las lecturas centradas en el realismo de la técnica (o supuesta falta de técnica) fotográfica empleada por Billingham y la crudeza de lo que nos muestra su objetivo, es la reiteración de imágenes que resultan irreales u oníricas como consecuencia de efectos lumínicos o de captación de una instantánea: la sobreexposición de la cámara hace que Jason aparezca en un ambiente de neblina atravesada por rayos de luz que genera una impresión acuosa. Asimismo, la rapidez de la instantánea provoca que en ocasiones los personajes aparezcan suspendidos en el aire, como Ray a punto de caer o el gato volando sobre la cabeza de Ray. La falta de enfoque hace que los personajes en ocasiones se difuminen o sus expresiones parezcan ambiguas, como es el caso en la antepenúltima foto de Ray en la serie, una de las pocas en blanco y negro, donde sus ojos y su boca desaparecen de manera inquietante.

Con este rico lenguaje visual, *Ray's a Laugh*, combinando un enfoque directo y cercano pone ante la cámara aquello que es tabú, sórdido o tan anecdótico que no parece digno de ser retratado. Rompe con ello la posición de placer del espectador ofreciendo en su lugar la confrontación cruda de la escena retratada. Esta crudeza queda sin embargo atenuada por la introducción de cierto humor e ironía en la combinación de imágenes profundamente realistas con otras oníricas o fantásticas. *Ray's a Laugh* construye así un mundo de disposiciones íntimas ambiguas en el que, gracias al formato del foto-libro, el espectador implicado, no sólo puede tomar el tiempo de recorrer sus páginas eligiendo el ritmo, pudiendo detenerse a escrutar cada imagen, sino que se encuentra en contacto directo con la obra, interaccionando con ella. La agencia del espectador que este formato conlleva determina su proceso y su posición a la hora de entrar en relación con la obra favoreciendo su implicación.

## 6.6. *My Bed* de Tracey Emin en el Turner Prize 1999

Si la obra de Richard Billingham mostraba con crudeza la manera en la que eran habitados los distintos espacios del hogar poniendo de relieve los colores y texturas de los múltiples elementos que pueblan esos interiores, en el caso de la obra de Tracey Emin *My Bed* la importancia de las propiedades materiales en la implicación del espectador será todavía más notable. Al igual que en *Untitled*, el foco sobre el hogar se estrecha en *My Bed* para poner el foco en su recodo más privado, el dormitorio. Si bien las obras de González-Torres y Emin se centran en la temática de la representación de una cama blanca, sencilla y vacía, con la presencia de los cuerpos grabada en las arrugas y las hendiduras de las sábanas, la elección de la instalación a base de recuerdos, de aparentes *memorabilia* como los que utilizara Flanagan en *Toybox* y la consiguiente potencia de su presencia, en su materialidad, establecen otro tipo de relaciones con el espectador. El fragmento de dormitorio representado por Emin en *My Bed* no invade el espacio público de la calle con una imagen que documenta un dormitorio, sino que traslada al espacio del museo todos esos elementos que, según anuncia el título de la obra, antes pertenecieron a su mundo personal.

La supuesta cama en la que durmió Tracey Emin durante su estancia en Berlín entre 1992 y 1993 junto con un sinfín de objetos y deshechos personales (como describen Smith y Watson 2001: 3) es exhibida con motivo del prestigioso premio Turner Prize en las salas de la Tate Gallery de Londres entre el 20 de octubre de 1999 y el 6 de febrero de 2000. Para este premio Emin presentó una serie de obras que, dispuestas en torno a la cama, reiteraban la autorreferencialidad y el uso de material autobiográfico. La gran afluencia de público que, como cada año, acudió a las salas de la Tate Gallery de Londres para conocer a los jóvenes artistas seleccionados para representar el arte británico

actual encontrarían junto a la obra de Steve McQueen, Steven Pippin y Jane y Louise Wilson las obras de Tracey Emin.

Presentada como pieza central, *My Bed* aparecía rodeada de tres conjuntos de memorabilia –*Uncle Colin 1963-93* (1993), *Who is your beautiful girlfriend/ Just before she died* (1998-99) y *I went to New York* (1999)–, una serie de acuarelas llamada *Berlin The Last Week in April 1998* (1998), varios dibujos en papel, un tapiz llamado *No Chance* (1999), un letrero de neón en el que puede leerse *Every Part of Me's Bleeding* (1999) y ocho vídeos caseros –*Why I Never Became a Dancer* (1995), *Emin+Emin*, *Cyprus 1996* (1996), *How it Feels* (1996), *Tracey Emin's CV*, *Cunt Vernacular* (1997), *Cristal Ship* (1997), *Sundown-Riding for fall* (1998) *Homage to Edward Munch and all my dead children* (1998) *The Interview* (1999). Antes de aparecer como candidata al Turner Prize *My Bed* había sido presentada en la exposición 'Sobasex' en Sagacho Exhibit Space en Tokio en 1998 y en 'Every Part of Me's Bleeding' en la galería comercial neoyorquina Lehmann Maupin en mayo de 1999. Sin embargo, será en este contexto mediático, como finalista del Turner Prize, cuando la obra haga su primera incursión en el ámbito institucional euroamericano.

Como se ha descrito en el apartado 2.2., *My Bed* es una instalación compuesta por una cama revuelta, flanqueada por unas maletas, una mesilla y una alfombra cubiertas de múltiples objetos usados o de deshecho. En su recuperación de objetos cotidianos para su práctica artística, tanto la obra de Flanagan como la de Emin los presentan como personales. En ambos casos la referencia sexual es explícita. Sin embargo, a diferencia de *Toybox*, *My Bed* no presenta objetos que rompan con la verosimilitud de la escena ni introduzcan elementos humorísticos. Lo aparentemente 'auténtico' e inmediato de la escena, es decir, la supuesta falta de intervención por parte de la artista que supuestamente se dedica tan solo a trasladar los elementos de un escenario personal para reproducirlo en un nuevo marco, queda acentuado por el desorden y la presencia de objetos asociados con lo abyecto, la suciedad y el residuo. Sin embargo, como en el caso de Flanagan,

estos objetos son parte de una retórica de la autenticidad, efectos de realidad cuidadosamente seleccionados y colocados para simular desorden y aparentar espontaneidad. De hecho, en la versión de esta instalación presentada al Turner Prize se ha eliminado el elemento más dramático y simbólico: la soga con un nudo de ahorcamiento que aparecía en la instalación en Tokio. A pesar de insistir en su carácter ‘auténtico’, en la entrevista realizada con motivo de la última presentación de *My Bed* en la exposición ‘Privat/Privacy’ (2012) la propia Emin insiste en la importancia de los detalles a la hora de instalar la pieza.<sup>25</sup> Además, cabe destacar que algunos elementos de la obra, los condones o los tampones usados por ejemplo, permanecen intactos y sin señales de descomposición a pesar del paso de los años y sus diversas reinstalaciones. Esta falta de deterioro sugiere su posible renovación y pérdida de su cualidad de *memorabilia*.

La potencia del acceso a la realidad, a lo auténtico, que, como ya se ha estudiado en los apartados 4.1.2. y 5.2., encierra una gran capacidad para atraer, implicar y conmover al espectador, no parece agotarse si pensamos en el enorme número de visitantes que la promesa de sentarse frente a la *performer* Marina Abramovich trajo al MoMA con motivo de la exposición ‘The Artist is Present’ en 2010. Una década antes, el Turner Prize de 1999 parecía prometer a su público algo similar, la cama de la artista, de la propia Emin, estaría presente. La enorme controversia y difusión mediática que rápidamente provocó la obra de Emin estaba ligada a la figura de la artista como celebridad, como vimos en el apartado 1.1.2 y 4.1. La gran afluencia de público provocada por las críticas feroces que atribuyeron exceso y falta de calidad artística a la obra de Emin, así como las defensas entusiastas que encontraron en ella una voz trasgresora, se basaban fundamentalmente en la inmediatez de la obra como *memorabilia*.<sup>26</sup> El texto

---

<sup>25</sup> Video-entrevista reproducida en la web de la Schirn Kunsthalle Frankfurt [http://www.schirn-kunsthalle.de/en/Exhibition\\_15.html](http://www.schirn-kunsthalle.de/en/Exhibition_15.html)

<sup>26</sup> Véase Dalya Alberge 'It's not a Dirty Bed, It's a Turner Prize Entry', *Times*, 20 octubre, (1999): 14; Neal Brown. 'God, Art and Tracey Emin', en *I Need Art Like I Need God*, Londres: Jay

informativo y la nota de prensa de la Tate Gallery no hacía, sin embargo, alusión a ese carácter de índice o huella que, como veíamos en el apartado 5.3. es propio del *memorabilia* sino que planteaba esta instalación como ‘basada en su propia habitación’, que no documenta sino ‘que ilustra los temas de la pérdida, la enfermedad, la fertilidad, la copulación, la concepción y la muerte’ (Button 1999, el énfasis es mío).<sup>27</sup>

Así, es importante destacar que *My Bed* es una obra profundamente marcada en su recepción por esa inmediatez que se asocia al ‘arte confesional’, esa concepción de la obra como representación auténtica con una relación indicativa con respecto a la experiencia del artista que, si bien se observa en la mayoría de los casos de estudio, en esta ocasión resulta particularmente notable.<sup>28</sup> Por otro lado, si bien es cierto que el texto de la Tate Gallery no sugería que la obra estuviese compuesta por *memorabilias*, el énfasis sí aparece puesto en la elaboración de una extensísima biografía de la artista para señalar que ‘la melancolía, la paradójica inocencia, la poesía, el humor y la honestidad, que sustentan la franqueza desgarradora, la auto-revelación incesante, el develamiento sexual sin reservas de su obra es obsesivamente confesional’ (Button 1999).<sup>29</sup>

---

Jopling, (1998): 4-6; Boyd Tonkin 'Profile: Confessions of a Tease: Hanif Kureshi', *Independent*, 23 octubre (1999) y Gordon Burn 'Clever Tracey!' *Guardian*, 26 octubre (1999): 2-3.

<sup>27</sup> ‘based on her own bedroom’ / ‘illustrates themes of loss, sickness, fertility, copulation, conception and death’.

<sup>28</sup> Véase Sidonie Smith y Julia Watson, *Reading Autobiography. A guide for Interpreting Life Narratives* (Londres: University of Minnesota Press, 2001): 1-14; Rosemary Betterton, 'Undutiful Daughters : avant-gardism and gendered consumption in recent British art', *Visual Culture in Britain*, 1 (1), (2000):13-30 y Mandy Merck, Chris Townsend y Tracey Emin, *The Art of Tracey Emin* (Londres: Thames & Hudson, 2002).

<sup>29</sup> ‘the wistfulness, paradoxical innocence, poetry, humour and honesty, that underpin the harrowing frankness, the relentless self-disclosure, the unreserved sexual revelation of her obsessively confessional oeuvre’.

Como se ha expuesto en el apartado 4.2. los temas relacionados con lo tabú o con la experiencia de minorías, así como los individuos a los que por no connotar plena autoridad se les asocia con la confesión y el testimonio, son los que serán identificados con el narcisismo en un sentido peyorativo, es decir, como una obsesión con la autorrepresentación y la sobreexposición carente de elaboración artística. La obra de Emin en su referencia al sexo y el alcohol y la identificación de la figura de la artista con la clase baja inglesa, la sitúa relación con la confesión. La temática sexual, las referencias al alcohol y a la agresión al cuerpo quedan acentuadas por el resto de las obras que acompañaban a *My Bed* en la sala de la Tate Gallery: las acuarelas muestran desnudos femeninos masturbándose y frases con referencias sexuales, el neón dice ‘cada parte de mi está sangrando’, en el tapiz puede leerse ‘meando sidra pura hasta que llueva’ y los vídeos relatan historias de violencia sexual, de abusos, de embarazos y pérdidas. Sin embargo, si todo ello genera lo que Rosemary Betterton ha llamado una ‘counter-aesthetic of the sexually abject’ (2000: 27) no es exclusivamente por su temática. Como veremos a continuación, la obra, carente de narrativa o de un yo que hable, se basa en la cualidades materiales de los objetos que presenta, la sangre en los tampones, por ejemplo – una estrategia recurrente en *The History of Painting Part I* (1999) o *Feling Pregnant II* (1999-2002)– para evocar temáticas que se han relacionado con la confesión.

Sin embargo, son también muchos los autores que han refutado estas lecturas. Como señala Deborah Cherry, aunque la obra de Tracey Emin es valorada o criticada, generalmente, por su habilidad ‘natural’ para contar su vida, es importante destacar que los diversos autores que han escrito sobre ella se han dedicado a contar ‘una y otra vez el cuento que narra, desde los harapos a la riqueza, la historia de una chica de clase obrera crecida en la ciudad costera de Margate que se convirtió en una artista famosa en Londres, una historia no exenta



de dificultades y tribulaciones’(2002, ‘Making’: párr.6).<sup>30</sup> Así, Cherry señala que, en gran medida, la construcción del personaje de Emin viene dada por los medios y la crítica.

Tanto Christine Fanthome (2006) como Rosemary Betterton (2002) han defendido de manera convincente que el problema en la recepción de la obra y el personaje artístico de Tracey Emin ha sido asumir, erróneamente, veracidad y la falta de construcción artística. Sin embargo, como han señalado Julia Watson y Sidonie Smith, las obras de Emin a menudo ‘enredan y confunden deliberadamente los límites de la ficción y la autobiografía, explotando los términos de lo “real”’ (2001: 5).<sup>31</sup> Siguiendo esta línea crítica, *My Bed* podría considerarse cercana a la obra de Calle en tanto que presentando una inmediatez inicial, una aparente relación con los modos autobiográficos y confesionales carente de problemas, juega con la credulidad del espectador implicado.

Sin embargo, como en el caso de Calle, la autenticidad del documento o su preparación y mediación, no afectan a su disposición íntima. También, como en el caso de Calle y el de Flanagan, su efecto en el espectador es ambiguo, fluctuando entre el rechazo y la identificación. *My Bed* ofrece al espectador el acceso a un espacio personal repleto de efectos de realidad llevados a cabo por los objetos, que parecen extraídos del ámbito de lo cotidiano por su escaso valor, su material perecedero, por aparecer desordenados y por los detalles que evocan las huellas de un uso descuidado. Si bien el cuerpo que ha interactuado con todos esos objetos no está presente, su presencia aparece impresa en todos ellos, incluso en el papel fotográfico del Polaroid. La ausencia de un cuerpo ofrece, como en el caso de

---

<sup>30</sup> ‘time and again the rags to riches fairytale of a working-class girl growing up in the seaside town of Margate who became a famous artist in London, a tale not without its trials and tribulations’.

<sup>31</sup> ‘enmesh and deliberately confuse the boundaries of fiction and memoir, exploiting the terms of the “real”’.

González-Torres, un vacío que puede ser ocupado por el espectador implicado. Para el espectador que recorra con la mirada los distintos objetos, sus propiedades materiales suscitarán un movimiento, un proceso de implicación en el instante que se nos es presentado: las arrugas de las sábanas no evocan una noche revuelta sino la fatiga que le sigue, los cigarrillos en el cenicero y las botellas de alcohol casi vacías suscitan la resaca y no la embriaguez, los residuos y la suciedad producen malestar.

*My Bed* nos invita así a ocupar ese espacio privado, a compartir esa cama o, incluso, a que esta sea nuestra cama, a establecer un relación íntima con los objetos en tanto que nos afectan. Esta intimidad puede resultar intrusiva o agresiva, pues este espacio íntimo evoca el malestar del cuerpo. Además el espectador, en su implicación, puede encontrar más de lo que desearía conocer, más de lo que desearía experimentar. El espacio del hogar, como *Toybox* en relación a la infancia o *Ray's a Laugh* en relación a la familia, es cuestionado en la experiencia de *My Bed* como espacio de seguridad y bienestar. El lugar de reposo no resulta acogedor y esta disposición es presentada con la crudeza de lo explícito sin ser atenuada por el humor o el juego onírico de Flanagan y Billingham. El espectador ha sido invitado a entrar en un espacio cuyo valor ha sido invertido, para encontrarse así en una posición ambigua que no le permite el mero acceso a la información personal, a la recepción de la confesión.

## 6.7. *Zamzameh/Soliloquy* de Shirin Neshat, Carnegie International 1999

Entre el sinfín de salas con enormes instalaciones de artistas contemporáneos que cada cinco años reunía el Carnegie Museum de Pittsburg, podía encontrarse entre el 6 de noviembre de 1999 y el 26 de marzo del 2000 la vídeo instalación *Zamzameh/ Soliloquy* de la artista Shirin Neshat quien, desde su serie *Women of Alah* (1993-1997) empezaba ya a ser conocida en el panorama artístico

estadounidense. El espectador que se detuviese a ver los 17.30 minutos rodados por Neshat escapaba momentáneamente de las abarrotadas salas para entrar en un espacio aislado ocupado por esta vídeo instalación. El vídeo de dos canales era proyectado en dos pantallas opuestas en un espacio oscuro; el espectador sentado entre ambas pantallas se encontraría así rodeado por el sonido y la imagen en una posición que favorece la inmersión en la obra.

En ambas pantallas aparece una mujer que, como explica el texto informativo del Carnegie Museum se identifica con la propia Neshat. Ambas figuras idénticas, vestidas con un chador negro, recorren las calles y espacios de dos ciudades identificables como oriental y occidental. El origen iraní de la artista y su presencia en el vídeo ha llevado, como vimos en el apartado 4.1.2., a una frecuente identificación de esta obra con la experiencia personal de la artista. Sin embargo, para la mayoría de los espectadores que asistiesen a la Carnegie International sin conocer detalles biográficos de la artista, las posibles relaciones entre la obra y las experiencias vividas por Neshat pasarían inadvertidas pues ni la obra ni el texto que la acompañaba hacían referencias explícitas de este tipo.

Como se ha descrito en el apartado 2.2. el espectador, situado entre ambas pantallas, asiste a un recorrido por dos ciudades con características contrapuestas. El lado titulado 'West' (oeste/occidente) muestra grandes edificios y espacios amplios, en ocasiones repletos de gente que no interacciona entre si. El lado titulado 'East' (este/oriente) muestra calles mas estrechas o espacios de escala humana donde juegan niños o se hace una ceremonia conjunta. Las imágenes mas idílicas de este segundo escenario contrastan con la dureza de la imagen de un niño extremadamente delgado retorciéndose en un suelo polvoriento y desértico. Un espacio similar hacia el que se escapa la figura al final del vídeo en esta pantalla.

Las figuras nunca se relacionan con nadie; se limitan a observar, recorrer espacios y expresar su relación con lo que ven a través de su gesticulación mas o

menos pausada. El foco de sonido (ruidos de la ciudad, cánticos, pero nunca diálogo), así como la intensidad de la acción en una y otra pantalla se alterna dirigiendo en ocasiones la mirada del espectador. Éste, al no poder, por su posición entre ambas pantallas, seguir ambas narrativas de manera lineal, se ve obligado a interrumpirlas constantemente. Si bien sincrónicos en ritmo y con repeticiones en imágenes que se podían entender como paralelas o alternativas, ambos vídeos no se relacionan o hacen referencias cruzadas a excepción de los momentos en los que en cada una de las pantallas se hace un primer plano en el que la protagonista mira fijamente al espectador, o a la otra pantalla. El sonido es además una herramienta potente, casi inaudible en ocasiones y atronador en otras el volumen de algunos sonidos, relacionados presumiblemente con lo que vemos en las pantallas, se eleva desproporcionadamente por encima de otros. Arthur C. Danto ha señalado que ‘estar inmerso y rodeado por el sonido que viene hacia ti en varias direcciones es una experiencia poderosa’(Danto 2010: 11).<sup>32</sup>

La importancia de la estrategia de la doble pantalla ha sido señalada repetidamente como el aspecto que multiplica la complejidad de sus vídeos, ya presente en sus primeras obras reconocidas internacionalmente, *Turbulen* (1998) y *Rupture* (1999). A través del uso de la doble pantalla Neshat problematiza la autorrepresentación unificada y lineal propia de la autobiografía; el sujeto, el espacio y el tiempo quedan desdoblados. En *Zamzameh / Soliloquy* la distribución de la acción en dos pantallas opuestas y simultáneas, muestra una resistencia a esa unicidad y linealidad propia también del soporte. Esta ruptura va más allá, es impuesta al espectador obligándole a un proceso de implicación y participación en la obra pues, se ve forzado a elegir constantemente a qué pantalla mirar. Cada espectador verá y compondrá, a modo de *collage*, los distintos fragmentos negociando así su significado. De este modo la obra perturba una

---

<sup>32</sup> ‘it is a powerful experience to be immersed in and surrounded by the sound coming from different directions’

recepción pasiva y centralizada sin permitir que el espectador perciba su totalidad a la vez o vea siempre los mismos fragmentos.

La idea de usar múltiples proyecciones para romper con la linealidad y la unicidad la encontramos también en la obra de Zineb Sedira *Mother Tongue* (2002). Este vídeo en color en tres canales es probablemente una de las piezas mas conocidas de Sedira en el que tres mujeres, tres generaciones descendientes la una de la otra, aparecen en tres pantallas: “Mother and I (France),” “Daughter and I (London),” “Grandmother and Granddaughter (Algeria).” En este caso la decisión de colocar una triple película funcionando al mismo tiempo en tres pantallas ya está introduciendo una interrupción a la narrativa lineal y unificada impuesta por el medio. Sin embargo, la colocación de la obra de Neshat adquiere una disposición distinta pues al envolver al espectador con imágenes y sonido y obligarle a participar en el proceso de recepción se favorece su implicación.

El carácter ambiguo y abstracto que esta estructura determina, se ve acentuado por la falta de referentes específicos que contextualicen, en el tiempo y espacio geográficos dónde se desarrolla la acción. Sabemos por Neshat que la parte occidental está rodada en Albany, Nueva York, mientras que la oriental es la ciudad turca de Madrin, pero nada de lo que vemos las hace reconocibles. Asimismo, la falta de diálogos evita la concreción de lo que está sucediendo en la pantalla. El espectador es invitado a participar del recorrido, las acciones y las expresiones de los personajes a partir de lo que identifique como sus emociones. El carácter irreal y carente de concreción de lo que sucede ante nuestros ojos, así como el ritmo, que contrasta entre momentos de pausa y de gran actividad ,dispondrá un proceso en la experiencia de la obra haciendo que el espectador participe de ese mundo subjetivo creado por la *Zamzameh /Soliloquy*.

Asimismo, la alta calidad y el cuidado nivel estético del vídeo a color, aleja estas secuencias de la inmediatez que, como hemos visto, se asocia a la autobiografía en artes visuales y la acerca mas a un escenario simbólico u onírico,

en ocasiones inquietante. Por tanto, alejándose de los parámetros de la autobiografía y la autorrepresentación en las artes visuales esta vídeo instalación crea un espacio envolvente a través de la imagen y sonido en la que el espectador accede a una relación íntimo de los personajes con los espacios que habita en tanto que su experiencia es simbólica y subjetiva. El espectador, libre en gran medida de toda referencia concreta e inmerso en el espacio y el proceso dispuestos por la obra, se ve invitado a participar de ellos identificándose con las dos figuras idénticas que llevan la acción y sintiéndose, como éstas, incomodo e intranquilos en ambos escenarios.

*Zamzameh / Soliloquy* ofrece al espectador la implicación en un recorrido que resulta en cierta medida ingrato e inquietante: el aislamiento y el desasosiego del personaje no son explicados. El *espacio de intimidad* creado en la experiencia de la obra se vuelve, una vez más ambiguo. Ya el título de la obra anticipa ese *espacio de intimidad* que se ofrece al espectador pues promete dar acceso a un murmullo, a una reflexión interior, un soliloquio. También sugiere la posición de incompreensión que dispone la obra pues, mientras que el espectador occidental que asistiese a la 53th Carnegie International comprendería el significado de la palabra inglesa, en la mayoría de los casos sería incapaz de acceder a los matices del término persa. Como ha señalado Hamid Dabashi , ‘zamzameh’ y ‘soliloquy’ no son traducciones literales la una de la otra, ‘zamzameh’ podría ser traducido como ‘susurro’ o ‘murmullo’ mientras que ‘soliloquy’ es un monólogo interno, un discurso pronunciado para uno mismo (Verzotti 2002; 58).

La falta de equivalencia en la elección del título en Persa y el título en inglés incide sobre la dualidad de la obra, sobre esa intención de no traducir, de actuar como un mediador cultural para el público estadounidense. Sin embargo, al mismo tiempo hace referencia a aquello a lo que normalmente no se tiene fácil acceso, bien por que pertenece a un ámbito de los sonidos indescifrables, bien por ser un discurso interno que no podemos captar por completo. El título de la obra evoca así ese *espacio de intimidad* dispuesto por la obra, un espacio al que el

espectador tiene un acceso incompleto. Una vez más al entrar en el *espacio de intimidad* la relación es inestable e incómoda. La ambigüedad que dispone la obra no se puede conciliar, no hay un único discurso y la narración permanece abierta. Seguimos a un personaje desasosegado que corre por las calles o se queda paralizado, que nos mira, pero que no expresa motivaciones ni consecuencias.

La ciudad, al igual que el cuerpo materno, las relaciones y la casa familiar, el espacio del dormitorio o el mundo de la infancia son todos lugares que hacen referencia al hogar, *espacio de intimidad* en el imaginario occidental por excelencia donde se desarrollan relaciones en las que los sujetos están implicados. El hogar, ya sea un lugar, un espacio, una lengua, una o varias personas, es, como ha descrito Sarah Ahmed, percibido a menudo como aquello que asegura una identidad, como algo fijo, reconocible ‘puro, seguro y confortable’ (1999: 339).<sup>33</sup> La obra de Neshat, como las de Hatoum, González-Torres, Flanagan, Calle, Billingham y Emin, problematizan nuestra relación con estos espacios. Su disposición polivalente ofrece experiencias encontradas de una intimidad que puede percibirse como positiva o atractiva al tiempo inquietante o negativa. Todas ellas invitan a asociaciones con el espacio íntimo del hogar al tiempo que introducen elementos que rompen nuestras expectativas convirtiéndose así el espectador implicado en un espectador que, una vez más, no está a salvo.

---

<sup>33</sup> ‘pure, safe and comfortable’

---

## CONCLUSIONES

---

Comencé este trabajo partiendo de la constatación de que en la década de 1990 en el mundo del arte euroamericano surgió un acentuado interés, promoción y discusión de aquellas obras que presentasen material personal en clave autobiográfica así como una tendencia en la producción artística de este momento a representar y narrar experiencias en primera persona. Tras el trayecto y reflexión expuestas en los capítulos precedentes, se desprenden, sin embargo, una serie de conclusiones provisionales que serán desarrolladas en las próximas páginas.

En los seis capítulos que conforman la presente Tesis se ha realizado un recorrido que pretende dar cuenta de una tendencia en el panorama artístico euroamericano en la década de 1990 a partir del análisis de un corpus específico, situado en el contexto expositivo de su primera presentación pública en instituciones museísticas no lucrativas en Europa Occidental y Norteamérica. Asimismo, se ha tomado en consideración la recepción posterior de las obras en el panorama crítico y teórico. De este modo, a partir de una hipótesis inicial según la cual se ha considerado que en la década de 1990 el mundo de arte euroamericano otorgó una visibilidad notable a aquellas instalaciones artísticas que presentaban material supuestamente personal, relacionado con la vida del artista y reconocido como autobiográfico, se plantearon tres preguntas fundamentales: ¿Qué relación existe entre las obras que utilizan material personal y son percibidas como autobiográficas en los años 1990 y las prácticas previas? ¿Qué relación se puede establecer entre autobiografía y artes visuales y cuales son las ventajas y limitaciones de esta relación para el estudio de las obras aquí presentadas? ¿Qué elementos existen en cada una de las obras y en el marco expositivo en el que se inscriben que permitan establecer una relación con la noción de intimidad de cara a entender la articulación de una experiencia por parte del espectador?



Con el fin de atender a estas preguntas se ha realizado un recorrido histórico y teórico. En él se ha planteado que la aplicación del término ‘autobiografía’ a las artes visuales ha sido recibida con un considerable malestar por parte de la crítica y la teoría. Este término ha heredado algunos de los problemas conceptuales presentes en las discusiones literarias en torno al género autobiográfico, como es su identificación con una comprensión negativa del narcisismo y la falta de elaboración artística, el enfoque en la información y en discusiones sobre su veracidad, y el cuestionamiento de las fronteras entre ‘realidad’ y ‘ficción’.

Asimismo, se ha querido mostrar cómo la popularización de la noción de arte autobiográfico en las dos últimas décadas del siglo XX ha tenido un fuerte impacto en la recepción de las obras de arte estudiadas, aspecto particularmente notable si pensamos en que estas obras son vistas, a menudo, a través de un modelo de interpretación basado en la veracidad, la capacidad de dar a conocer y permitir el acceso al artista como sujeto, y la transgresión de estereotipos culturales. En relación con este problema, he argumentado que carecemos de un modelo matizado a través del cual interpretar una obra de arte en relación con los ‘hechos’ biográficos de la artista. Además, la importancia de la identificación cultural del artista, en particular cuando esta identificación se asocia con una minoría, se ha presentado como esencial para la comprensión de la experiencia de una obra de arte. De este modo, la noción de *espacio de intimidad* se ha propuesto como una posible solución que permite tomar en consideración el marco en el que se da el encuentro entre el espectador y la obra. La atención al marco de encuentro entre espectador y obra se ha enfatizado aquí como un aspecto fundamental pues nos permite contextualizar la información sobre el autor a la que accede el espectador en la presentación de la obra en una exposición específica.

La noción de intimidad permite, además, enfatizar el carácter relacional de una obra de arte, en lugar de ver la práctica artística como expresión de un sujeto aislado. Así, la comprensión de las obras de arte en un entorno expositivo específico que establece un marco perceptual y una gran variedad de significados

posibles, me ha permitido reconocer las variadas, y en ocasiones opuestas, percepciones de estas obras sin por ello ‘resolver’ su ambigüedad. La propuesta metodológica de presentar al autor a través de su identificación patente en la información que se ofrece como complemento a la exposición permite, además, una comprensión de las obras de arte como productos culturales que disponen una experiencia para el espectador.

Además, a través del análisis de un corpus representativo se ha querido demostrar la importancia que tienen en la implicación del espectador con la obra los ‘efectos de realidad’ – siguiendo la propuesta de Roland Barthes (1970)– y los elementos asociados a la documentación y la autenticidad. Del mismo modo, los elementos espaciales y temporales de una obra de arte se han señalado como fundamentales para que tenga lugar ese proceso de implicación. También se ha querido exponer cómo en las obras estudiadas se juega con las implicaciones sociales y culturales de lo que se considera la confesión o el testimonio, lo que se considera información relevante o puramente narcisista.

Un aspecto fundamental que se ha querido poner de manifiesto es cómo estas obras cuestionan la representación de la casa, el hogar, el tabú, las implicaciones de escenas de la tragedia o de sujetos anti-heroicos. Cada una de las instalaciones estudiadas problematizan o permanecen ambiguas en relación a las nociones tradicionales de la intimidad, el hogar, la muerte, el sexo, la infancia, el amor y la enfermedad, proporcionando una experiencia polivalente para el espectador en la que la voz del autor o la imagen de la artista está ausente o aparece de manera secundaria. La ambigüedad de estas obras y las experiencias aparentemente opuestas que pueden ser articuladas en relación con ellas se deriva de la presentación de los espacios familiares (como el dormitorio o el cuarto de baño) y prácticas sociales convencionales (como la escritura de cartas o diarios, la recopilación de fotografías familiares y recuerdos) en contextos inquietantes. Las múltiples experiencias que estas obras pueden provocar en el espectador mediante

la identificación y el reconocimiento de estas prácticas y la información personal que proporcionan se ha explorado a través del concepto de *espacio de intimidad*.

Por lo tanto, en esta tesis se ha tratado de situar las obras de Hatoum, González-Torres, Billingham, Calle, Flanagan, Neshat y Emin dentro de un marco teórico e histórico que nos permita comprender la producción y la distribución de sus obras en el contexto del mundo del arte euroamericano. Con este fin se ha tratado de enriquecer nuestra comprensión de la complejidad del encuentro entre obra de arte y espectador. Para ello, la riqueza que ofrece al estudio de una obra el hecho de ubicarla en un contexto expositivo específico y de tener en cuenta el material que la acompaña en su presentación pública, considerando cómo esto puede incidir en la experiencia del espectador, permite tener poner de relieve las implicaciones del mercado y las instituciones museísticas en los distintos niveles de recepción de la obra.

Así, el modelo metodológico presentado pretende contribuir a los estudios que se centran en la experiencia del espectador, al tiempo que atender a los diferentes niveles de participación de las instituciones y el mercado del arte en la recepción de una obra determinada. Por último, a través del análisis de las obras que componen el presente corpus se ha querido reflexionar y profundizar en la conceptualización de la intimidad. Para ello se ha explorado, a través de las instalaciones estudiadas, una doble vertiente en relación con cualidades de atracción y repulsión plasmadas en estas obras. Del mismo modo, se ha querido demostrar que dichas obras generan especial interés cultural y crítico cuando sus autores son identificados como minorías.

Un aspecto importante del método propuesto es que asume que la biografía del artista no se puede desechar por completo puesto que la obra presenta fragmentos o materiales autobiográficos de manera manifiesta y es necesario a la hora de trazar el contexto de producción. Sin embargo, para evitar caer en la selección de los datos biográficos y participar de un discurso estructurador de

verdad, en tanto que determinador de sujetos y estabilizador de sus identidades, en este estudio se ha pretendido invertir el enfoque para atender, no tanto al artista como sujeto que articula una experiencia a través de la obra de arte o a un espectador específico que percibe o entiende los productos autobiográficos en relación a concepciones sociales de ‘sujeto’, ‘identidad’ y ‘experiencia personal’, sino al material paratextual que se le presenta y cómo este impacta en la recepción de la obra por parte del espectador.

La estrategia analítica que presenta al autor a través de las descripciones que aparecen en los folletos, cartelas y textos explicativos que acompañaban a estas obras en su primera exposición es, además, coherente con un planteamiento según el cual se desea tomar las obras como producto cultural que se relaciona con un espectador implicado. En esta línea, se han intentado destacar las ventajas de tomar en consideración distintas tendencias en el marco de los estudios culturales, cuando puestas al servicio del presente corpus, de cara a proponer el concepto de *espacio de intimidad* como herramienta que no define una respuesta o un significado estable sino polivalente, pero que sí permite trazar ciertos elementos en la obra que impactan en la articulación de una experiencia por parte del espectador.

El *espacio de intimidad* es polivalente pues surge en la relación entre obra y espectador implicado. No obstante, no cualquier obra podría ser descrita como un *espacio de intimidad* y desde luego no todas en la misma medida, y es aquí donde los conceptos de ‘disposición’ y ‘marco’ son claves pues sugieren elementos que pueden ser remontados o trazados de vuelta a la obra y su contexto expositivo. Si bien no se puede plantear una respuesta definitiva sobre las experiencias del espectador en el encuentro con cada una de las siete obras expuestas en la década de 1990, ni tenemos acceso a un gran número de testimonios individuales, sí se ha pretendido establecer los elementos que impactan en el encuentro con las obras.

A través de la noción de *espacio de intimidad* he querido alcanzar una comprensión más profunda de las relaciones y experiencias dispuestas por las obras de arte analizadas. Además, esta idea me ha permitido poner de relieve la importancia de la materialidad de las instalaciones así como los medios de distribución en los que se reciben estas obras de arte. La investigación aquí presentada, lejos de ofrecer un rastreo exhaustivo del panorama cultural relacionable con la noción de intimidad en la década de 1990 presenta un corpus restringido y específico. No obstante, este trabajo puede abrir un camino alternativo a futuras exploraciones de otras obras que utilizan material personal y se identifican como autobiográficas en relación, por ejemplo, a la notable visibilidad de aquellos artistas percibidos y presentados como ‘exóticos’ a finales del siglo XX.

Un caso notable en el arte de la década de 1990 y que se extiende hasta nuestros días es el interés por las obras de mujeres artistas identificadas como ‘arabo/musulmanas’ que utilicen material personal en sus obras. Una primera aproximación en esta dirección se ha realizado a través de las obras de Mona Hatoum y Shirin Neshat, sin embargo, un estudio más específico sobre la producción de estas y otras artistas –como Jananne Al-Ani, Ghada Amer, Bajull Farah, Benyahia Samta, Fatma Charfi, Essaydi Lalla, Ghazel, Susan Hefuna, Jacir Emily, Haerizadeh Rokni, Sedira Zineb, Ghadirian Shadi, Aliabadi Shirin o Entekhabi Shahram, mencionadas en el capítulo uno– podría ser enormemente enriquecedor.

Asimismo, el estudio de las obras exportadas de otras áreas geográficas como Asia o Latinoamérica y percibidas, al igual que en el caso de las artistas ‘arabo/musulmanas’ y ‘Oriente Medio’, como uniformes, podría ampliar nuestra comprensión del consumo y la experiencia de obras con material personal, así como problematizar esas nociones geográficas y las nuevas maniobras de exotización de un mundo del arte con aspiraciones globales. En ese mismo sentido, me gustaría continuar el camino emprendido en relación al concepto de

intimidad y su presencia en relación con la preocupación o el interés por lo personal en la década de 1990 a través de otros fenómenos culturales como la revitalización de la ‘casa-museo’ cuya aparente raíz es el gusto y trayectoria de un individuo.



## BIBLIOGRAFÍA

- Abt, Vicki y Mustazza, Leonard (1997), *Coming after Oprah: cultural fallout in the age of the TV talk show* (Ohio: Bowling Green State University Popular Press).
- Adams, Timothy Dow (2000), *Light writing & life writing: Photography in autobiography* (Chapel Hill: University of North Carolina Press).
- Ahmed, Sarah (1997), 'Intimate Touches: Proximity and Distance in International Feminist Dialogues' *Oxford Literary Review*(19): 19-46.
- (1999), 'Home and away. Narratives of migration and estrangement', *International Journal of Cultural Studies*, 3 (2), 229-47.
- Ahmed, Sarah y Stacey, Jackie Eds (2001), *Thinking Through the Skin* (Londres: Routledge).
- Alberca, Manuel (2000), *La escritura invisible: testimonios sobre el diario íntimo* (Oiartzun: Sendoa).
- Alberge, Dalya (1999) 'It's not a Dirty Bed, It's a Turner Prize Entry', *Times*, 20 octubre: 14.
- Alberro, Alexander (2009), 'Periodizing Contemporary Art', en Jaynie Anderson (ed.), *Crossing Cultures: Conflict, Migration, Convergence* (Melbourne: International Committee for the History of Art), 935-39.
- Aliaga, Juan Vicente (2007), *A batalla dos xéneros* (Centro Gallego de Arte Contemporánea: Santiago de Compostela).
- Alshaibi, Sama (2006), 'Memory Work in Palestinian Diaspora' *Frontiers* 27(2): 30-53.
- Amelang, James S. (2007), 'Saving the Self from Autobiography' en Kaspar von Greyerz y Elisabeth Müller-Luckner (eds.), *Selbstzeugnisse in der Frühen Neuzeit. Individualisierungsweisen in interdisziplinärer Perspektive* (München: R. Oldenbourg Verlag).
- Anderson, Laurie (1994), *Stories From the Nerve Bible. A retrospective 1972-1992* (New York: Harper Collins).
- Ankori, Gannit (2006), *Palestinian Art* (Londres: Reaktion Books).
- Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores (2004), 'La mirada interior: autorretratos en la España del siglo XIX', *Trocadero*, (16), 65-80.



- Appadurai, Arjun (1986), 'Introduction', en Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (Cambridge: Cambridge University Press), 3-63.
- Arakistain, Xabier (2007). *Kiss kiss bang bang: arte eta feminismoaren 45 urte = 45 años de arte y feminismo = 45 years of art and feminism*. (Museo de Bellas Artes de Bilbao: Bilbao).
- Archer, Michael (1997), *Mona Hatoum* (Londres: Phaidon Press).
- Arendt, Hannah (1958), 'The Public and the Private Realm' en *The Human Condition* (Chicago, University of Chicago Press): 22-78.
- Ault, Julie (2006), 'Félix González-Torres ', en Göttingen (ed.), (Steidl).
- Bagley, Christopher (2001) 'True Confessions', *W.*, abril: 318-321.
- Bal, Mieke (2002) *Traveling Concepts in the Humanities. A Rough Guide* (Toronto: University of Toronto Press).
- Baqué, Dominique (2006), 'L'Art en deçà du politique', en Flammarion (ed.), *Pour un nouvel art politique: de l'art contemporain au documentaire* (París), 35-97.
- Barthes, Roland (1970), 'El efecto de realidad', *Lo Verosímil* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo), 95-101.
- (1990), *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, (Barcelona Paidós).
- (2009), 'La muerte del autor', *El susurro del lenguaje. Mas allá de la palabra y la escritura* (Madrid: Paidós), 75-84.
- Bartman, William S. (ed.) *Felix Gonzalez-Torres* (New York: A.R.T. Press, 1993).
- Beaujour, Michel (1980), *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait* (Paris, Seuil).
- Béjar, Helena (1988), *El Ambito Intimo: Privacidad, Individualismo y Modernidad* (Madrid, Alianza).
- Belk, Russell W. (1988), 'Possessions and the Extended Self', *Journal of Consumer Research*, 15 (2), 139-68.
- Bello, Patrizia Di, Wilson, Colette, y Zamir, Shamoan (eds.) (2012), *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond* (Londres: I.B.Tauris & Co Ltd).
- Benezra, Neal y Viso, Olga M. (1996), *Distemper: dissonant themes in the art of the 1990s* (Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution).

- Bennett, Jill (2005), *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art* (Stanford: Stanford University Press).
- Berlant, Laurent (1998), 'Intimacy: A Special Issue', *Critical Inquiry*, 24 (2), 281-88.
- Bertola, Chiara (2009). *Mona Hatoum: Interior Landscape*. F. Q. Stampalia, Charta.
- Berger, John (2002), *La Forma de un Bolsillo* (México: Era).
- Berlant, Lauren (1998), 'Intimacy: A Special Issue' *Critical Inquiry* 24(2): 281-288.
- Bertola, Chiara (2009), *Mona Hatoum: Interior Landscape* (F. Q. Stampalia: Charta).
- Betterton, Rosemary (1996), *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*. (Londres: Routledge).
- (2000), 'Undutiful Daughters: avant-gardism and gendered consumption in recent British art', *Visual Culture in Britain*, 1 (1), 13-30.
- (2002), '“Why is my art not as good as me? Femininity, Feminism and ‘Life-Drawing’ in Tracey Emin’s Art', *The Art of Tracey Emin* (Londres: Thames and Hudson), 22-39.
- Bhabha, Homi (1994), *The Location of Culture* (Londres: Routledge).
- (1994) *The Location of Culture* (Londres, Routledge).
- Billingham, Richard (1996), *Ray's a laugh* (Zurich: Scalo).
- Bishop, Claire (2005), *Installation Art: A Critical History* (Londres: Routledge).
- Blanchot, Maurice (1992), *El espacio literario* (Barcelona: Paidós Ibérica).
- Boehm, Gottfried (1994) 'Die Wiederkehr der Bilder', en *Was ist ein Bild?* (Munich: Fink): 11-38.
- Bois, Yve-Alain. (2006), 'Paper Tigress', *October*, Spring (116), 35-54.
- Brecht, Bertolt (1964), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, en John Willett (ed.) (Nueva York: Hill and Wang).
- Brennan, Teresa (2004), *The Transmission of Affect* (Ithaca: Cornell University Press).
- Bright, Susan (2010), *Auto Focus. The Self-Portrait in Contemporary Photography* (Londres: Thames and Hudson).

- Broude, Norma y Garrard, Mary D. (eds.) (1994), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970's, History, and Impact*. (Nueva York: N. Abrams).
- Brown, Neal (2006), *TE : Tracey Emin*, (Londres: Tate Publishing).
- S. Kent y M. Collings (1997). *Tracey Emin* (J. Jopling: Londres).
- (1998) 'God, Art and Tracey Emin', en *I Need Art Like I Need God*, (Londres: Jay Jopling): 4-6.
- Bruner, Jerome (2004), 'Life as Narrative', *Social Research*, 71 (3), 691-710.
- Brusati, Celeste (1990 -1991), 'Stilled Lives: Self-Portraiture and Self-Reflection in Seventeenth-Century Netherlandish Still-Life Painting', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 20 (2/3), 168-82.
- Burgess Fuller, Diana and Salvioni, Daniela (2002), 'Art, Women, California 1950-2000: parallels and intersections', en San Jose Museum of Art (ed.), (Berkeley; Oxford University of California Press).
- Burke, Peter (1995), 'The Renaissance, Individualism, and the Portrait', *History of European Ideas*, (21), 393-400.
- Burn, Gordon (1999) 'Clever Tracey!' *Guardian*, 26 octubre: 2-3.
- Butler, Cornelia (2007), *WACK! : art and the feminist revolution* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, Cambridge the MIT Press).
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Londres: Routledge).
- Button, Virginia (1999), *The Turner Prize*, (Londres: Tate Publishing).
- (2002) *Turner Prize* (Londres: Tate Publishing).
- Bydler, Charlotte (2004), *The Global Art World, Inc.: The Globalization of Contemporary Art* (Uppsala Uppsala Universitet).
- Caballé, Anna (1995), *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la bibliografía en lengua castellana (siglos XIX y XX)* (Madrid: Megazul).
- Carrithers, Michael (ed.), (1986), *The category of the person: anthropology, philosophy, history* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Castilla del Pino, Carlos (1996), 'Teoría de la intimidad', *Revista de Occidente*, (182-183), 15-30.
- Catelli, Nora (1991), *El espacio autobiográfico* (Barcelona: Lumen).

- (1996), 'El diario íntimo: una posición femenina', *Revista de Occidente*, (182-183), 87-99.
- (2007), *En la era de la intimidad: seguido del Espacio autobiográfico* (Rosario: Beatriz Viterbo Editora)
- Chandler, David (1989), *The Photographer's Gallery. Bill Brandt Room. Intimate Distance*, en *The Photographer's Gallery* (ed.).
- Chandler, John y Lippard, Lucy (1968), 'The Dematerialization of Art', *Art International* (February), 31-36.
- Chelune, Robinson, Joan, y Kommor, Martin (1984), 'A cognitive interactional model of intimate relationships', en Valerian J. Derlega (ed.), *Communication, intimacy, and close relationships* (Orlando: Academic Press), 11-40.
- Cherry, Deborah (2002), 'Tracey Emin's 'My Bed', 1998/1999', *SHARP*, (2).
- Chicago, Judy (1975), *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist* (Nueva York: Authors Choice Press).
- Chiron, Éliane and Lelièvre, Anaïs (eds.) (2012), *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain* (París: Publications de la Sorbonne).
- Christian, William A. (2011), 'The Presence of the Absent: Transcendence in an American Midwest Household', en Gábor Vargyas (ed.), *Passageways; From Hungarian Ethnography to European Ethnology and Sociocultural Anthropology* (Budapest: The University of Pécs and L'Harmattan Publishing House), 221-38.
- Clough, Patricia Ticineto (2007), *The Affective Turn: Theorizing the social* (Durham: Duke University Press).
- Cohen, Ed (2009). 'Opening Up a Few Concepts. Introductory Ruminations.' en *A Body Worth Defending. Immunity, Biopolitics and the Apotheosis of the Modern Body* (Londres: D. U. Press.).
- Collins, James (1974), 'Narrative 2', *Artforum*, 1 (13), 75-76.
- Colt, Manel (1997), *Sophie Calle: relatos*, en Fundación "La Caixa" (ed.), (Barcelona).
- Corrin, Lisa G. (2000), *Felix Gonzalez-Torres*, en Serpentine Gallery (ed.).
- Cosslett, Tess, Lury, Celia y Summerfield, Penny Summerfield (2000), *Feminism and Autobiography: Texts, Theories, Methods* (Londres, Routledge).

- Cram, Gabrielle y Zyman, Daniela (2008), *Other than Yourself – An Investigation between Inner and Outer Space*, en Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (ed.), (Viena).
- Dabashi, H. (2002). *Shirin Neshat*. Milan, Charta.
- Danto, Arthur Coleman (1964). 'The Art World' *The Journal of Philosophy* 61(19): 571-584.
- (1997), *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press).
- (2010), *Shirin Neshat*, (Nueva York: Rizzoli).
- Daston, Lorraine (ed.), (2004), *Things that Talk : Object Lessons from Art and Science* (Nueva York: Zone Books).
- De Bloois, Joost (2007), 'The artists formerly known as... or, the loose end of conceptual art and the possibilities of 'visual autofiction'', *Image [& Narrative*, 19 (Noviembre), e-journal <http://www.imageandnarrative.be>.
- De Diego, Estrella (1987), *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX: cuatrocientas olvidadas y algunas más* (Madrid: Catedra).
- (1999), *Tristísimo Warhol: Cadillacs, Piscinas u otros síndromes modernos* (Madrid: Siruela).
- (2003). *Querida Gala. Las Vidas Ocultas de Gala Dalí* (Madrid: Espasa Calpe).
- (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores* (Madrid: Siruela).
- De Maison Rouge, Isabelle (2004), *Mythologies personnelles: l'art contemporain et l'intime* (París: Scala).
- De Man, Paul (1979), 'Autobiography as De-facement', *Comparative Literature*, 94 (6), 919-30.
- (1984 ), *La retórica del romanticismo* (Madrid: Akal).
- Dekker, Rudolf (2002), 'Jaques Presser's Heritage: Egodocuments in the study of History', *Memoria y Civilización*, (5), 13-37.
- Dewey, John (1980), *Art as Experience* (Nueva York: Perigee).
- Dilthey, Wilhelm (1976), *Selected Writings* (eCambridge : University Press).
- Dimitrakaki, Angela (2009), 'Researching Culture/s and the Omitted Footnote: Questions on the Practice of Feminist Art History', en Amelia Jones (ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader* (Londres: Taylor and Francis), 369- 77.

- Tralla, Mare y Skelton, Pam (eds) (2000) *Private Views: Spaces and Gender in Contemporary Art from Britain and Estonia* (Londres: Women's Art Library).
- Durán Giménez-Rico, Isabel (1993), '¿Qué es la autobiografía? Respuestas de la crítica europea y norteamericana', *Estudios ingleses de la Universidad Complutense*, 1, 69-82.
- Eakin, Paul John (1985), *Fictions in autobiography: Studies in the art of self-invention* (Princeton Nueva Jersey: Princeton University Press).
- (1999), *How Our Lives Become Stories: making Selves* (Ithaca: Cornell University Press)
- Elger, Dietmar (1997), *Félix González-Torres* (Cantz: Ostfildern-Ruit).
- Elliott, Patrick (2008), 'Tracey Emin: 20 years ', en National Galleries of Scotland (ed.), (Edimburgo).
- Elwes, Catherine (1997), 'The Pursuit of the Personal in British Video Art', *N.Paradoxa*, noviembre (5), 22-38.
- Fanthome, Christine (2006), 'The Influence and Treatment of Autobiography in Confessional Art: Observations on Tracey Emin's Feature Film Top Spot', *Biography*, 29 (1), 30-42.
- (2008), 'Articulating authenticity through artifice: the contemporary relevance of Tracey Emin's confessional art', *Social Semiotics*, 18 (2), 223-36.
- Felman, Shoshana y Laub, Dori (1992), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (Nueva York: Routledge).
- Fernández, James D. (1992), *Apology to Apostrophe. Autobiography and the Rhetoric of Self-Representation in Spain*. (Durham: Duke University Press).
- Fernández, Pura y Ortega, Marie-Linda (2008), *La mujer de letras o la letraherida: discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX España* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas).
- Ferri, Anthony J. (2007), *Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith in Film* (Plymouth: Lexington Books).
- Folkenflik, Robert (1993), 'Introduction: The institution of Autobiography', en Robert Folkenflik (ed.), *The Culture of Autobiography: Constructions of the Self-Representation* (Palo Alto: Stanford University Press), 1-20.
- Foucault, Michel (1987), *Historia de la sexualidad. La voluntad de Saber* (1; Madrid: Siglo Veintiuno).

- (1998), '¿Que es un autor?', *Litoral*, (25/26), 35-71.
- (1997), 'Friendship as a way of life', en Paul Rabinow (ed.), *Ethics, Subjectivity and Truth: the Essential Works of Michel Foucault, 1954-1985* (1; Nueva York: The New Press), 135-40.
- Frank, Peter (1976), 'Auto-art: Self indulgent? And how!', *ARTnews*, 7 (75), 43-48.
- Freedman, Carl y Luard, Honey (2006), *Tracey Emin* (Nueva York: Rizzoli International Publication).
- Freud, Sigmund (1972), *La interpretación de los sueños* (Alianza: Madrid).
- (1979), *Lo siniestro* (Barcelona: Olañeta).
- Fuchs, Rudi (2005), *Tracey Emin: When I think about Sex* (Londres: Jay Jopling/White Cube).
- Gammel, Irene (1999), *Confessional Politics: Women's Sexual Self-representations in Life Writing and Popular Media* (SIU Press).
- Garnett, Natasha (2002) 'And Now She Must Lie on It' *Tatler*, agosto: 108-114
- Gell, Alfred (1998), *Art and agency: an anthropological theory* (Oxford: Clarendon Press).
- Gibbons, Joan (2007), *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance* (Londres, Nueva York: I. B. Tauris).
- Gilmore, Leigh (1994), *Autobiographics: a feminist theory of women's self-representation* (Ithaca, Nueva York; Londres: Cornell University Press).
- (2001), *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony* (Ithaca, Cornell University Press).
- (2003), 'Policing Truth: Confession, Gender and Autobiographical Authority', en K. Ashley, L. Gilmore, y G. Peters (eds.), *Autobiography and Postmodernism* (Amherst).
- Girard, Alain (1966). 'Le journal intime, un nouveau genre littéraire' *Cahiers de l'Association internationale des études francaises* 17(17): 99-109.
- Ginzburg, Carlo 'Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella', *Manuscripts*, 12, 1994: 13-42.
- Godfrey, Tony (1998), *Conceptual Art* (Londres: Phaidon).
- Goetz, Ingvild (2012). *Mona Hatoum*, Sammlung Goetz (Múnich).
- Goldberg, Roselee (1996), *Performance Art* (Barcelona: Ediciones Destino).

- Golshiri, Barbad (2009), 'For They Know What The Do Know', *E-flux Journal*, septiembre (8), 1-17.
- Guasch, Anna Maria (2009), *Autobiografías Visuales/ Visual Autobiography* (Madrid: Siruela).
- Gubrium, Jaber F. y Holstein, James A. (1994), 'Grounding the Postmodern Self', *The Sociological Quarterly*, 35 (4), 685-703.
- Guralnik, Nehama (1996), 'Sophie Calle: true stories', en Museum of Art (ed.), (Tel Aviv).
- Hall, Stuart (1996), 'Who needs identity?', en Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity* (Londres: SAGE), 1-17.
- Hanisch, Carol 'The Personal is Political. The Women's Liberation Movement classic with a new explanatory introduction', <http://www.carolhanisch.org/index.html%3E>.
- Haughey, Anthony (1997), 'Ray's a Laugh', *Source*, 3 (10).
- Hansson, Mats G. (2008), *The private sphere: an emotional territory and its agent* (Dordrecht: Springer).
- Hatoum, Mona (1994), *Mona Hatoum*, Centre Georges Pompidou (París).
- Hatoum, Mona (1998), *Mona Hatoum*, Echolot M. Fridericianum (Cassel).
- Hatoum, Mona (1999), *Mona Hatoum*, Museo de Arte Contemporanea (Milan, Charta).
- Hatoum, Mona (2000), *Mona Hatoum: the entire world as a foreign land*, TATE Gallery (Londres).
- Heddon, Deidre (2008), *Autobiography and performance* (Londres: PalgraveMcmillan).
- Heinrich, Christoph (2004), *Mona Hatoum*, en Hamburger Kunsthalle (ed.), (Hamburgo: Hatje Cantz).
- Herausgeber, Kathleen Bühler (2009), 'Ego Documents: das Autobiographische in der Gegenwartskunst = The autobiographical in contemporary art ', en Kunstmuseum Bern (ed.), (Heidelberg: Kehrer).
- Hirsch, Marianne (1989), *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism* (Bloomington: Indiana University Press ).
- (1997), *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (Cambridge: Harvard University Press).



- Holly, Michael Ann (1984), *Panofsky and the foundations of art history* (Ithaca: Cornell University Press).
- hooks, bell (1989), *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black* (Londres: Sheba).
- (1994), *Félix González-Torres*, The Museum of Contemporary Art (Los Angeles).
- (2003), 'The oppositional Gaze. The Feminism and the Visual Culture' en A. Jones (ed) *The Feminism and Visual Culture Reader* (Londres y Nueva York: 94-104).
- Howe, Florence (ed.) (2000), *The politics of women's studies: testimony from thirty founding mothers* (Nueva York: The Feminist Press).
- Huggan, Graham (2001), *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins* (Londres: Routledge).
- Huici, Fernando (1999), *Fuera de orden. Mujeres en la vanguardia española*, Fundación Cultural MAPFRE VIDA (Madrid)
- Huyssen, Andreas (1986), 'Mass Culture as Woman: Modernism's Other', *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism* (Londres: Macmillan), 44-63.
- (1990), 'Mapping the Postmodern', en Linda Nicholson (ed.), *Feminism / Postmodernism* (Londres: Routledge), 234-79.
- Irvin, Sherri (2005), 'Appropriation and Authorship in Contemporary Art' *British Journal of Aesthetics* 45(2): 123-137
- Jay, Martin (2006), *Songs of Experience* (Berkeley; Londres: University of California Press).
- Jefferies, Janis (1997), 'Autobiographical Patterns', *N.Paradoxa*, August (4), 14-21.
- Jeffries Martin, John (2006), *Myths of Renaissance Individualism* (Londres: Palgrave Macmillan).
- Jenlinek, Estelle (1980), 'Women's Autobiography and the Male Tradition', en Estelle Jenlinek (ed.), *Women's Autobiography: Essays in Criticism* (Bloomington: Indiana University Press).
- Jones, Amelia (1994) 'Dis/playing the Phallus: Male Artists Perform Their Masculinities' *Art History* 17(4): 546-584.
- (1999), *Body art / performing the subject* (Minneapolis; Londres: University of Minnesota Press).

- y Stephenson, Andrew (eds.) (1999), *Performing the body/performing the text* (Londres y Nueva York: Routledge).
- (ed) (2006), *A companion to contemporary art since 1945* (Malden: Blackwell Publishing).
- (2006), *Sel/finge. Technology, Representation and the Contemporary Subject* (Londres y Nueva York: Routledge).
- (2008), 'The Return of Feminist Art', *X-Tra*, 10 (4).
- Jopeak, Sylvie (2004), *La photographie et l'(auto)biographie* (París: Gallimard).
- Kauffman, Linda S. (2000), *Malas y perversos: fantasías en la cultura y el arte contemporáneos* (Valencia: Cátedra).
- Kelly, Mary (1999), *Post-Partum Document*, (Berkeley y Londres: University of California Press).
- Kent, Rachel (2006), *Masquerade: representation and the self in contemporary art*, Museum of Contemporary Art (Sydney).
- Kosta, Barbara (1994), *Recasting Autobiography. Women's Counterfictions in Contemporary German Literature and Film* (Nueva York: Cornell University Press).
- Kotz, Liz (2006), 'Image + Text: Reconsidering Photography in Contemporary Art', en Amelia Jones (ed.), *A Companion to Contemporary Art since 1945* (Oxford: Blackwell Publishing), 512-33.
- Krauss, Rosalind (1987), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: MIT Press).
- (2006), 'Two Moments from the Post-Medium Condition', *October*, (116), 55-62.
- Labanyi, Jo (2010), 'Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality', *Journal of Spanish Cultural Studies*, 3 (11), 223-33.
- Lacan, Jaques (1984), 'El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica', *Escritos* (I; México).
- Lacy, Suzanne y Lippard, Lucy R. (2010), 'Political Performance Art', *Leaving Art: Writings on Performance, politics, and Publics, 1974-2007* (Durham: Duke University Press).
- Laing, Roland D. (1999) *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness* (Londres: Taylor & Francis).

- Lauson, Cliff (2011), *Tracey Emin: love is what you want*, Hayward Gallery (Londres).
- Lebovici, Elisabeth (ed.) (1998), *L'intime et ses représentations artistiques* (París: École Nationale Supérieure des Beaux Arts).
- Lefebvre, Martin (2007), 'The Art of Pointing. On Peirce, Indexicality, and Photographic Images', en *Photography Theory (The Art Seminar, II)* J. Elkins. (ed) (Nueva York: Routledge).
- Leja, Michael (2000), 'Peirce, Visuality, and Art', *Representations*, 72 (Autum), 97-122.
- Lejeune, Philippe (1990), *La pratique du journal personnel: enquête* (París: Université de Paris X).
- (1971), *L'Autobiographie en France* (París: A. Colin).
- (1980), *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias* (París: Éditions du Seuil).
- (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Madrid: Megazul-Endymion).
- (2009), *On Diary* (University of Hawaii Press).
- Lippard, Lucy R. (1997 ), *Six Years: The dematerialization of the art ibject from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundries: consisting of a biography into which are inserted fragmented text, art Works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minima, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones)* (Londres: University of California Press).
- Liss, Andrea (2009), *Feminist Art and the Maternal* (Minnesota: University of Minnesota Press ).
- Loureiro, Ángel (ed.) (1991), 'La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental' *Anthropos*, número monográfico (29).
- Lyotard, Jean-Francois (1979), *Just Gaming* (Minneapolis: University of Minnesota Press).
- (1971), *Discours, figure* (París: Klincksieck).
- (1979), *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (París: Les editions de minuit).

- Malsch, Friedemann y Meyer-Stoll, Christiane (2003), *Migration*, Kunstmuseum Liechtenstein (ed.), (Köln: Walther König).
- Mandy Merck, Chris Townsend y Tracey Emin (2002), *The Art of Tracey Emin* (Londres: Thames & Hudson).
- Marcel, Christine (2003), 'The Author Issue in the Work of Sophie Calle. Unfinished' en *Sophie Calle. M'as-yu vue* (Munich: Prestel).
- Marcus, Laura (1995), 'Theories of Autobiography', en J. Swindells (ed.), *The Uses of Autobiography* (Londres y Nueva York: Manchester University Press), 13-23.
- (2000), *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham: Duke University Press).
- Martínez, Chus (2010), *Le grand monde: Mona Hatoum*, Fundación Botín (ed.), (Santander).
- Martínez Oliva, Jesús (2005), *El desaliento del guerrero: representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90* (Murcia Cendeac).
- Martínez, Noemí (2009), *Shirin Neshat* (Madrid, Eneida).
- Mauss, Marcel (2009), *Ensayo sobre el don : forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas* (Madrid: Katz).
- McLuhan, Marshall (1969), *La galaxia Gutenberg: génesis del "homo typographicus"* (Madrid: Aguilar).
- (1992), *The global village: transformations in world life and media in the 21st century* (Oxford: Oxford University Press).
- Meskimmon, Marsha (1996), *The Art of Reflection: Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century* (Londres: Scarlet Press).
- Miller, Daniel (2008), *The Comfort of Things* (Cambridge: Polity Press).
- (2010), 'Theories of Things', *Stuff* (Cambridge: Polity Press).
- Minh-ha, Trinh T. (1987), 'Difference: 'A Special Third World Women Issue' *Feminist Review* (25): 5-22.
- Misch, Georg (1950), *A History of Autobiography in Antiquity* (Londres: Routledge & Paul).
- Mitchell, William J. T. (2004) *What do pictures want?: the lives and loves of images*, (Chicago: The University of Chicago Press)
- Monk, Philip (1997), *Hypermnestic fabulations: Tracey Emin, Georgina Starr, Jane and Louise Wilson*, (Toronto: Power Plant).

- Morgan, Jessica y Cameron, Dan (1997), *Mona Hatoum*, Museum of Contemporary Art (ed.), (Chicago).
- Moscoso, Javier (2011), *Historia cultural del dolor* (Madrid: Taurus).
- Moxey, Keith (1994), *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History* (Ithaca: Cornell University Press).
- (2009), 'Los estudios visuales y el giro icónico', *Estudios Visuales*, (6) 8-27.
- Mulvey, Laura (1987), 'You Don't Know What's Happening, Do You Mr. Jones?' en *Framing Feminism. Art and Women's Movement 1970-1985* Rozsika Parker y Griselda Pollock (ed.) (Londres: Pandora)
- Munson, Wayne (1993), *All Talk: The Talkshow in Media Culture* (Filadelfia: Temple University Press).
- Naficy, Hamid (2000), 'Parallel Worlds' en Gerald Matt (ed) *Shirin Neshat*, 42-53.
- Navab, Aphrodite Désirée (2007), 'Unsayings Life Stories: The Self-Representational Art of Shirin Neshat and Ghazel', *The Journal of Aesthetic Education*, 2 (41), 39-66.
- Neshat, Shirin (1999), *Shirin Neshat*, (Oslo: Henie Onstad Kunstsenter).
- (1997), *Women of Allah* (Turin: Marco Noire Editore).
- (2001), *Shirin Neshat* (Milan: Charta).
- (2005), *Shirin Neshat: la última palabra = the last word*, MUSAC (ed.), (León).
- Noack Ruth (2000), 'Productive Dualism' en *Shirin Neshat*, Kunsthalle Wien (Wien): 30-31.
- Nochlin, Linda y Reilly, Maura (2007), 'Global feminisms: new directions in contemporary art.', en Brooklyn Museum (ed.), (Londres; Nueva York : Merrell ; Brooklyn, N.Y).
- Nora, Pierre (1989), 'Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire', *Representations*, Spring (26), 7-25.
- (1984), *Les Lieux de mémoire* (París: Gallimard).
- Olney, James (ed.), (1980), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (Princeton: Princeton Univ.Press).
- (1972), *Metaphors of the Self: The Meaning of Autobiography* (Princeton: Princeton University Press).

- Pacheco, Bettina (2001), *Mujer y autobiografía en la España contemporánea* (San Cristóbal: Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe : Grupo de Investigación en Literatura Latinoamericana y del Caribe).
- Pardo, José Luis (1996), *La intimidad* (Madrid: Pre-textos).
- Parker, Rozsika y Pollock, Griselda (1981), *Old mistresses: women, art and ideology* (Londres: Pandora).
- Parr, Martin y Badger, Gerry (2004-2006), *The photobook: a history* (I y II; Nueva York: Phaidon).
- Pedersen, Courtney (2005), *The Indefinitive Self: subject as process in visual art* (Queensland: University of Technology).
- Peirce, Charles S. (2011), 'Logic as Semiotic: The Theory of Signs', en Justus Buchler (ed.), *Philosophical Writings of Peirce* (Routledge and Kegan Paul Ltd.).
- Perrin, Marie-Thérèse (1998), *La Sphere de L'intime*, Le Primtemps de Cahors. Photographie & Arts Visuels (ed.), (Actes Sud).
- Podro, Michael (1982), *The critical historians of art* (Yale: Yale University Press).
- Pollock, Griselda (1987), *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art* (Londres: Taylor & Francis).
- (1999), *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (Londres: Routledge).
- Pozuelo Yvancos, José María (2006), *De la autobiografía* (Barcelona: Crítica).
- Preziosi, Donald (1989), *Rethinking art history. Meditations on a coy science* (Michigan: BookCrafters).
- Rachels, James (1975), 'Why Privacy is Important', *Philosophy & Public Affairs*, 4 (4), 323-33.
- Rak, Julie (2004), *Negotiated Memory: Doukhobor Autobiographical Discourse* (Vancouver: University of British Columbia Press).
- (2013), *Boom! Manufacturing Memoir for the Popular Market* (inédito).
- Rancière, Jaques (2009), *The Emancipated Spectator* (Londres: Verso).
- Raquejo, Tonia (2002), 'Sobre lo Monstruoso. Un paseo por el amor y la muerte', en Hernández Sánchez (ed.), *Estéticas del arte contemporáneo* (Ediciones Universidad de Salamanca ), 51-87.
- Reckitt, Helena y Phelan, Peggy (2001), *Art and Feminism* (Londres: Phaidon).

- Reiman, Jeffrey H. (1976), 'Privacy, Intimacy, and Personhood', *Philosophy & Public Affairs*, 6 (1), 26-44.
- Reiss, Julie H. (1999), *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art* (Cambridge: MIT Press).
- Remes, Outi (2010), 'Confessional Art', en Roland L. Jackson II (ed.), *Encyclopedia of Identity*.
- Reyero, Carlos (2008) *Observadores: estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro* (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona).
- Rhoads, Thomas (1992), 'Visiting Hours Bob Flanagan in collaboration with Sheree Rose', en Santa Monica Museum of Art (ed.) (Santa Mónica)
- Riviere, Joan (1991), *The Inner World and Joan Riviere: Collected Papers, 1920-1958* (Londres: Karnac Books).
- Roberts, John (1998), *The art of interruption : realism, photography, and the everyday* (Manchester: Manchester University Press).
- Robinson, Hilary (ed.), (2001), *Feminism-art-theory: an anthology, 1968-2000* (Londres: Blackwell).
- Roman, Mathilde (2008). *Art vidéo et mise en scène de soi* (París: L'Harmattan).
- Rorty, Amélie Oksenberg (ed.), (1996), *Essays on Aristotle's Rhetoric* (Berkeley: University of California Press).
- Rozsika Parker y Griselda Pollock (1981), *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (Londres: Pandora)
- Rugg, Linda Haverty (1997), *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography* (Chicago: The University of Chicago Press).
- Said, Edward (2002 (1978)), *Orientalismo* (Madrid: Debate).
- Sánchez Zapatero, Javier (2010), 'Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica', *OGIGIA* (7), 5-17.
- Schapiro, Miriam (1972), 'The Education of Woman Artists: Project Womanhouse', *Art Journal*, 31 (3), 268-70.
- Schmitz, Beatrice (2005), *Shirin Neshat*, Museum der Moderne Salzburg Mönchsberg (Göttingen: Steidl).
- Scott, Joan W. (1991), 'The Evidence of Experience', *Critical Inquiry*, 4 (17), 773-97.

- Seidman, Michael 'Social History and Anti-Social History' *Common Knowledge*, 13 (1), 2007: 40-49.
- Shohat, Ella (2006), *Taboo Memories, Diasporic Voices* (Durham: Duke University Press).
- Simmel, Georg (1906), 'The Sociology of Secrecy and of Secret Societies', *American Journal of Sociology*, 11 (4), 441-98.
- Smith, Roberta (1999). 'Tracey Emin'. New York Times, 11 June.
- Smith, Sidonie (1987), *A poetics of women's autobiography: marginality and the fictions of self-representation* (Bloomington: Indiana University Press).
- Smith, Sidonie y Watson, Julia (1993), *Subjectivity, Identity, and the Body: Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century* (Bloomington y Indianapolis: Indiana University Press).
- (1998), *Women, Autobiography, Theory: A Reader* (Madison: University of Wisconsin).
- (2001a), *Reading Autobiography. A guide for Interpreting Life Narratives* (Londres: University of Minnesota Press).
- (2001b), 'The Rumpled Bed of Autobiography: Extravagant Lives, Extravagant Questions', *Biography* (24.1), 1-14
- (2002), *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*, (Ann Arbor: University of Michigan Press).
- (2009) 'Women, Gender and Autobiography after 2000: New Genres, New Subjects', *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, Número especial Life Writing and Gender: Construction, Frames, and Prospects, 58: 13-40.
- Smith, Terry (2009), *What is Contemporary Art?* (Chicago/Londres: University of Chicago Press).
- Solomon-Godeau, Abigail y Lewallen, Constance (1993) *Mistaken Identities* (California: Santa Barbara University Art Museum).
- Sontag, Susan (1979), *On Photography* (Londres: Penguin Group).
- (2013), 'Simone Weil', *The New York Review of Books*, LX (10), 82.
- Spector, Nancy (2007), 'Felix Gonzalez-Torres: America', en *The United States Pavilion at the 52nd International Art Exhibition of the Venice Biennale* (ed.), (Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Foundation).
- (2007) *Félix Gonzalez-Torres*, Guggenheim Museum (Nueva York).



- Spence, Jo (1980), 'Beyond The Family Album', *Ten-8*, (Spring), 8-10.
- (1986), *Putting Myself in the Picture: A political, Personal, and photographic Autobiography* (Londres: Camden Press).
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1998), 'Three Women's Texts and circumfession', en A. Hornung y E. Ruhe (eds.), *Postcolonialisms and Autobiography* (Amsterdam: Rodopi).
- Stallabrass, Julian (1999), *High Art Lite: British Art in the 1990s* (Londres; Nueva York: Verso).
- (2004) *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art* (Oxford: Oxford University Press)
- Stanley, Liz (1992). *The Auto/Biographical I: The Theory and Practice of Feminist Auto/Biography* (Nueva York: Manchester University Press).
- Stanton, Donna (ed.), (1984), *The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography* (The University of Chicago Press).
- Steiner, Barbara y Yang, Jun (2004), *Art works. Autobiography* (Thames and Hudson ).
- Stewart, Susan (2003), *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection* (Durham: Duke University).
- Suderburg, Erika (ed.), (2000), *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art* (Minneapolis: University of Minesota Press).
- Sumpter, Helen (2001) 'Tracey Comes Clean', *The Big Issue*, abril 23-29: 10-12.
- Sundell, Nina y King, Richard (1980), *The Sense of the self: from self-portrait to autobiography*, Independent Curators Incorporated (ed.), (Washington, D.C Nueva York).
- Swindells, Julia (ed.), (1995), *The uses of Autobiography* (Londres y Nueva York).
- Tarantino, Michael (2000), *Richard Billingham*, Ikon Gallery (ed.), (Birmingham).
- Tonkin, Boyd (1999) 'Profile: Confessions of a Tease: Hanif Kureshi', *Independent*, 23 octubre.
- Tortosa, Virgilio (2001), *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española* (Alicante: Universidad de Alicante).
- Trehan, Kulveen y Maan, G. S. (2012), 'Teaser Campaigns: An Effective Advertising Execution for Varied Goods, Services and Ideas', *J Mass Commun Journalism*, 2 (11), 138.

- Turner, Victor W. y Bruner, Edward M. (eds.) (1986), *The Anthropology of Experience* (Chicago: University of Illinois Press).
- Umland, Anne (1992), *Felix Gonzalez-Torres. Projects 34*, The Museum of Modern Art (ed.), (Nueva York).
- Van Alphen, Ernst (2008), 'Affective operations of art and literature', *RES*, 53/54, 20-30.
- Verzotti, Giorgio (2002), *Shirin Neshat*, Museo d'Arte Contemporanea Castello di Rivoli (ed.).
- Wagner, Frank (2006), *Félix González-Torres*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Berlín).
- Wallach, Amei (2001), 'Shirin Neshat: Islamic Counterpoints', *Art in America*, 89 (10), 136-89.
- Wäspe, Roland (1997) *Félix González-Torres*, (Ostfildern-Ruit: Cantz).
- Watteau, Diane (ed.) (2011). *Vivre l'intime: (dans l'art contemporain)* (Paris: Thalia Editions).
- Weinhart, Martina (2012), *Privat = Privacy*, Schirn Kunsthalle Frankfurt (ed.), (Berlin).
- Winkel, Camiel Van (1993), *During the Exhibition the Gallery Will be Closed. Contemporary Art and the Paradoxes of Conceptualism* (Amsterdam: Valiz).
- Winterson, Jeanette (2006), *Tracey Emin: works 1963-2006* (Nueva York: Rizzoli).
- Wolfe, Tom (1976), 'The "Me" Decade and the Third Great Awakening', *New York Magazine*, 23 agosto, 26-40.
- Yagoda, Ben (2009), *Memoir: A History* (Nueva York: Riverhead Press).
- Yelin, Louise (2003), 'Globalizing Subjects' *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 29(2): 439-464.
- Zabel, Igor (2001), 'Women in Black' *Art Journal*, 60 (4): 25
- Zegher, M. Catherine de (1996), *Inside the Visible. An elliptical traverse of 20th century art in, of and from the feminine*, Institute of Contemporary Art (ed.), (Boston: MIT Press).
- (2012), *Mona Hatoum: projecció*, Fundació Joan Miró (Barcelona).



---

## LISTA DE ILUSTRACIONES

---

- Figura 1. Johannes Vermeer, *El arte de la pintura* (1666)
- Figura 2. Gustave Courbet, *Le Désespéré* (1845)
- Figura 3. Claude Cahun, *i.o.u. (self-pride)* (1929-30)
- Figura 4. Cindy Sherman, *Film Stills* (serie realizada en los años 1970)
- Figura 5. Eleanor Antin *The King, The Nurse y Eleonora Antinova* (performances desarrolladas en la década de 1970)
- Figura 6. Catherine Elwes, *Menstruation II* (1979)
- Figura 7. Sandy Orgel, *Linen Closet* (1972)
- Figura 8. Robin Weltsch instalación de *Eggs to Breast* en *The Kitchen* (1972)
- Figura 9. Mary Kelly, *Post-Partum Document* (1973-79)
- Figura 10. John Baldessari, *Pencil Story* (1972)
- Figura 11. Andy Warhol, *Sleep* (1963)
- Figura 12. Jo Spence, *The Family Album* (1979)
- Figura 13. Brabara Kruger, *You are not Yourself* (1984)
- Figura 14. Carrie Mae Weems, *Mirror, Mirror* (1987)
- Figura 15. Adrian Piper, *Guerrilla performance with calling card* (1986)
- Figura 16. Carolee Schneeman en *Interior Scroll* (1975)
- Figura 17. Vito Acconci, *Trademarks* (1970)
- Figura 18. Pipilotti Rist, *Be Nice To Me* (Flatten 04)

Figura19. Shirin Neshat, *Women of Allah* (1993-1997)

## APÉNDICE 1

---

## *Measures of Distance*

Vídeo instalación, color, sonido

15 min

Colección TATE Modern

Realizada en Vancouver en 1988 por Mona Hatoum como parte del el programa del Western Art Front y expuesta en 1989 en la exposición 'Intimate Distance' en The Photographer's Gallery de Londres.

Véase vídeo completo en el DVD adjunto.



## *Untitled*

Instalación fotográfica

24 vallas publicitarias 10' 5" x 22'8"

Colección privada Alemania

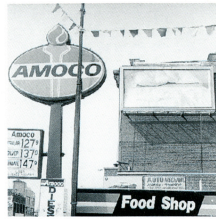
Realizada en 1991 por Félix González-Torres y expuesta en 1992 en veinticuatro vallas publicitarias en diversos puntos de Manhattan, Queens y el Bronx y en el Museum of Modern Art de Nueva York como parte de la exposición 'Projects 34'







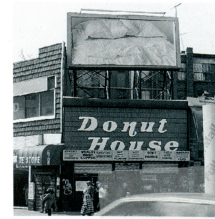
2511 Third Avenue/East 137th Street, Bronx



144th Street/Grand Concourse, Bronx



157 Kings Highway/West 13th Street



30 DeKalb Avenue/Flatbush Avenue, Brooklyn



412 Fifth Avenue/8th Street, Brooklyn



47-53 South 5th Street/Berry Street, Brooklyn



765 Grand Street/Humboldt Street, Brooklyn



656 Metropolitan Avenue/Leonard Street, Brooklyn



133 8th Avenue/West 16th Street, Manhattan



1886-88 Park Avenue/East 129th Street, Manhattan



31-33 Second Avenue/East 2d Street, Manhattan



27 Cooper Square/East 5th Street, Manhattan



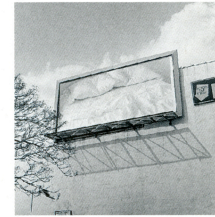
520 East 14th Street, Manhattan



2060 Second Avenue/East 106th Street, Manhattan



77-79 Delancey Street/Allen Street, Manhattan



275 West Street/Desbrosses Street, Manhattan



254 West 42d Street/7th & 8th Avenues, Manhattan



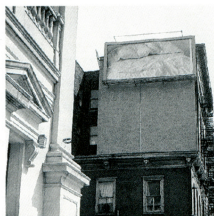
365 West 50th Street, Manhattan



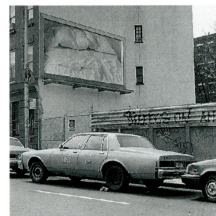
310 Spring Street/Renwick Street, Manhattan



950 Columbus Avenue/West 107th Street, Manhattan



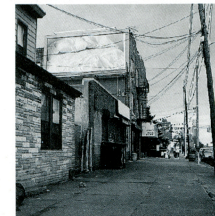
13 Carmine Street/Bleeker Street, Manhattan



504 West 44th Street/8th & 9th Avenues, Manhattan



1873 Second Avenue/East 97th Street, Manhattan



31-11 21st Street, Queens

## *Toybox*

---

Instalación, baúl de madera, objetos y texto

61 x 121,9 x 61 cm

Colección New Museum of Contemporary Art de Nueva York

Obra realizada por Bob Flanagan en colaboración con Sheree Rose con motivo de la exposición 'Visiting Hours. Bob Flanagan in collaboration with Sheree Rose' inaugurada en el Santa Monica Museum of Art entre el 4 de diciembre de 1992 y el 31 de enero de 1993 y expuesta luego en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York (1994) y en el Fine Arts Museum de Boston (1995).

Véase información el contexto expositivo en el DVD adjunto.

---





## *Histoires Vraies*

Instalación de fotografías y texto

Obra dispersa en múltiples colecciones

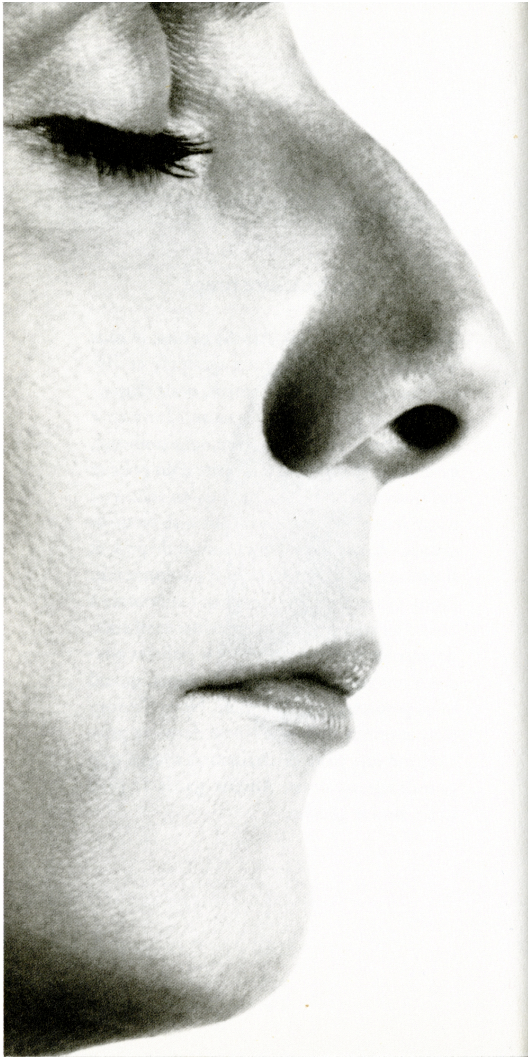
Primera etapa de la serie de fotografías acompañadas por textos –‘Le portrait’, ‘Le nez’, ‘Rêve de jeune fille’, ‘Le peignoir’, ‘Le strip-tease’, ‘Le talon aiguille’, ‘La lame de rasoir’, ‘La lettre d’amour’, ‘Les chats’, ‘Le lit’, ‘La robe de mariée’, ‘La cravate’, ‘Le cou’, ‘Le dé /Le dé (suite)’, ‘Le cadeau’, ‘Le drap’, ‘La rencontre’, ‘L’otage’, ‘La dispute’, ‘L’amnésie’, ‘L’érection’, ‘La rivale’, ‘Le faux mariage’, ‘La rupture’, ‘Le divorce’, ‘L’autre’– fue realizada entre 1988 y 1992 y expuesta en 1994 en el Fonds Régional d’Art Contemporain Provence-Alpes-Côte d’Azur en Marsella.





### Le portrait

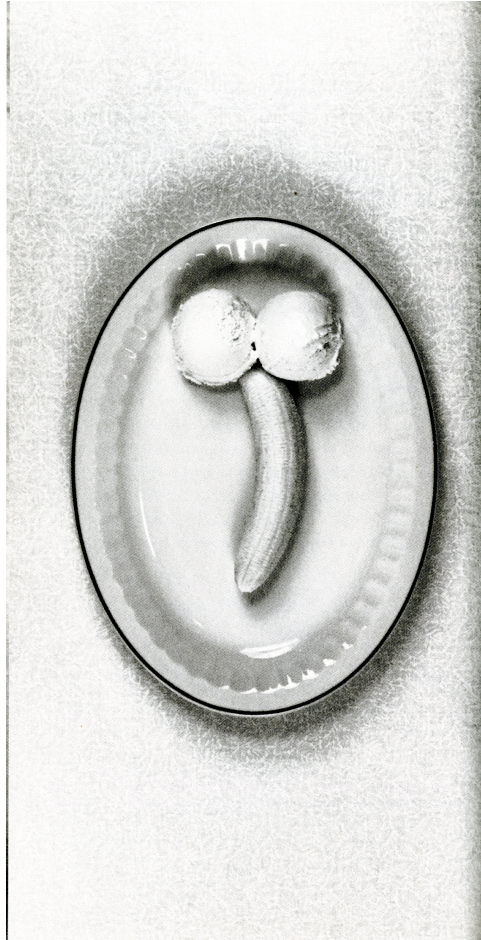
J'avais neuf ans. En fouillant dans le courrier de ma mère, j'ai trouvé une lettre qui lui était adressée et qui commençait ainsi : "Chérie, j'espère que tu songes sérieusement à mettre notre Sophie en pension..." La lettre était signée du nom d'un ami de ma mère. J'en ai conclu que c'était lui mon vrai père. Lorsqu'il nous rendait visite, je m'asseyais sur ses genoux et, mes yeux dans les siens, j'attendais des aveux. Devant son indifférence et son mutisme, il m'arrivait de douter. Alors je relisais la lettre volée. Je l'avais cachée derrière le tableau de la salle à manger, une peinture de l'école flamande, datant de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, intitulée *Luce de Montfort*, représentant une jeune femme en buste, légèrement de profil à gauche, le regard de face, le visage pris dans une coiffe blanche et empesée, vêtue d'un pourpoint rose.



### Le nez

J'avais quatorze ans et mes grands-parents souhaitaient corriger chez moi certaines imperfections. On allait me refaire le nez, cacher la cicatrice de ma jambe gauche avec un morceau de peau prélevé sur la fesse et accessoirement me recoller les oreilles. J'hésitais, on me rassura : jusqu'au dernier moment j'aurais le choix. Un rendez-vous fut pris avec le docteur F., célèbre chirurgien esthétique. C'est lui qui mit fin à mes incertitudes. Deux jours avant l'opération il se suicida.





### Rêve de jeune fille

A quinze ans j'avais peur des hommes. Un jour, au restaurant, je choisis un dessert pour son nom : "Rêve de jeune fille". Je demandai au serveur de quoi il s'agissait. Il répondit qu'il me réservait la surprise. Quelques minutes plus tard, l'homme posa devant moi une assiette qui contenait une banane épluchée et deux boules de glace à la vanille. Puis, dans le silence général, il me souhaita bon appétit, sourire aux lèvres. J'ai retenu mes larmes et fermé les yeux ainsi que je le fis des années plus tard, lorsque, pour la première fois, un homme se mit nu devant moi.



### Le peignoir

J'avais dix-huit ans. Il m'ouvrit la porte. Il portait le même peignoir que mon père. Un peignoir long en éponge blanche. Il fut mon premier amant. Durant une année entière, il accepta de ne jamais se montrer à moi nu du côté du sexe. Sinon de dos. Ainsi, le matin, s'il faisait jour, il se levait en se tournant soigneusement et allait mettre le peignoir blanc. A son départ il me l'abandonna.



### Le strip-tease

J'avais six ans et j'habitais rue Rosa-Bonheur chez mes grands-parents. Le rituel quotidien voulait que je me déshabille tous les soirs dans l'ascenseur de l'immeuble et arrive ainsi toute nue au sixième étage. Puis je traversais à toute allure le couloir et, sitôt dans l'appartement, je me mettais au lit. Vingt ans plus tard, c'est sur la scène d'une baraque foraine donnant sur le boulevard, à Pigalle, que je me déshabillais chaque soir, coiffée d'une perruque blonde au cas où mes grands-parents qui habitaient le quartier viendraient à passer.





### Le talon aiguille

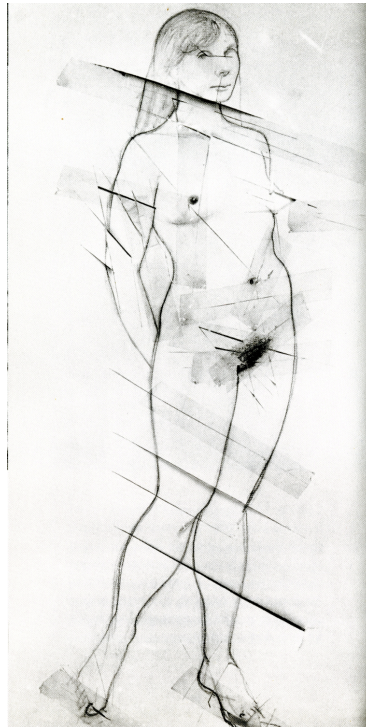
J'avais vingt-sept ans. Engagée comme strip-teaseuse dans une baraque foraine installée pour les fêtes de Noël au carrefour du boulevard de Clichy et de la rue des Martyrs, je devais me déshabiller dix-huit fois par jour entre seize heures et une heure du matin. Le

8 janvier 1981, une de mes "collègues", à qui je refusais de céder ma place sur l'unique chaise de la roulotte, me ficha son talon aiguille dans le crâne après avoir tenté de me crever les yeux avec. Je perdis connaissance. Au cours de la bagarre, elle avait, ultime effeuillage, arraché ma perruque blonde. Ce fut mon dernier strip-tease.

### Le talon aiguille

J'avais vingt-sept ans. Engagée comme strip-teaseuse dans une baraque foraine installée pour les fêtes de Noël au carrefour du boulevard de Clichy et de la rue des Martyrs, je devais me déshabiller dix-huit fois par jour entre seize heures et une heure du matin. Le

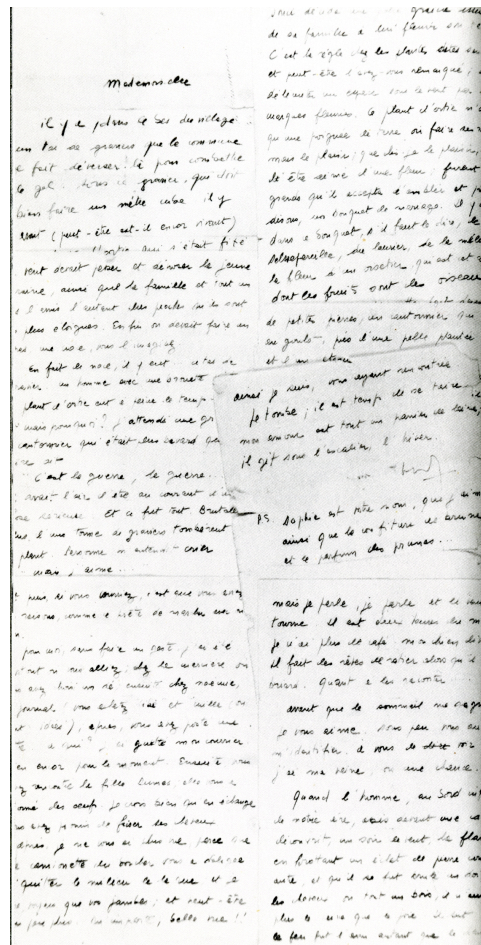
8 janvier 1981, une de mes "collègues", à qui je refusais de céder ma place sur l'unique chaise de la roulotte, me ficha son talon aiguille dans le crâne après avoir tenté de me crever les yeux avec. Je perdis connaissance. Au cours de la bagarre, elle avait, ultime effeuillage, arraché ma perruque blonde. Ce fut mon dernier strip-tease.



### La lame de rasoir

Je posais nue, chaque jour, entre neuf heures et midi. Et chaque jour, un homme assis à l'extrémité gauche du premier rang me dessinait pendant trois heures. Puis à midi précisément, il sortait de sa poche une lame de rasoir et, sans me quitter des yeux, il lacérait méticuleusement son dessin. Je n'osais bouger, je le regardais faire. Il quittait ensuite l'atelier, abandonnant derrière lui ces morceaux de moi-même. La scène se renouvela douze fois. Le treizième jour, je ne vins pas travailler.





## La lettre d'amour

Sur le bureau traîne négligemment depuis des années une lettre d'amour. Je n'avais jamais reçu de lettre d'amour. J'en commandai une à un écrivain public. Je reçus, huit jours plus tard, une belle lettre de sept pages, écrite en vers, à la plume. Elle m'avait coûté cent francs et l'homme disait : "... moi, sans faire un geste, j'ai été partout où vous alliez..."



### Les chats

J'ai eu trois chats. Félix mourut enfermé par inadvertance dans le frigidaire. Zoé me fut enlevée à la naissance d'un petit frère que j'ai haï pour cela. Nina fut étranglée par un homme jaloux qui, plusieurs mois auparavant, m'avait imposé l'alternative suivante : dormir avec le chat ou avec lui. J'avais choisi le chat.





### Le lit

C'était mon lit. Celui dans lequel j'ai dormi jusqu'à mes dix-sept ans. Puis ma mère l'a mis dans une chambre qu'elle a louée. Le

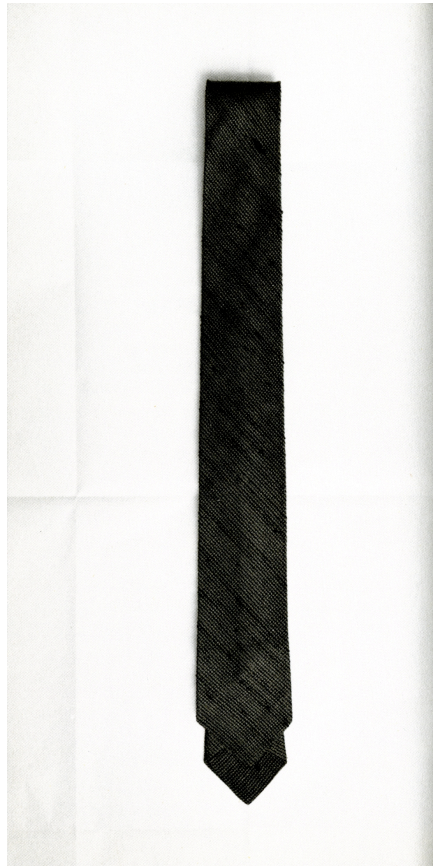
7 octobre 1979, le locataire s'est couché et s'est immolé par le feu. Il est mort. Les pompiers ont jeté le lit par la fenêtre. Il est resté neuf jours exposé dans la cour de l'immeuble.



### La robe de mariée

Depuis toujours je l'admirais de loin. Depuis l'enfance. Un 8 novembre – j'avais trente ans – il me permit de lui rendre visite. Il habitait à plusieurs centaines de kilomètres de Paris. J'avais apporté dans ma valise une robe de mariée en soie blanche, avec une petite traîne. Je la mis pour notre première nuit ensemble.





### La cravate

Je l'ai vu un jour de décembre 1985. Il donnait une conférence. Je le trouvais séduisant. Une seule chose me déplut : sa cravate aux tons criards. Le lendemain je lui fis parvenir anonymement une discrète cravate marron. Quelques jours plus tard, je le croisai dans un restaurant : il portait ma cravate. Elle jurait avec sa chemise. Je décidai alors de lui envoyer, tous les ans, pour Noël, un vêtement à mon goût. Il reçut en 1986 une paire de socquettes grises en soie, en 1987 un gilet noir en alpaga, en 1988 une chemise blanche, en 1989 des boutons de manchette dorés, en 1990 un caleçon à motif de sapins de Noël, rien en 1991, et en 1992 un pantalon de flanelle grise. Le jour où il sera totalement vêtu par mes soins, j'aimerais le rencontrer.



### Le cou

Il souhaitait me photographier avec son Polaroid. Lorsque l'image apparut, une ligne rouge barrait mon cou. Je ne voulus pas que ce cliché finît en des mains étrangères. Je demandai à le garder et me tins sur mes gardes dans les jours qui suivirent. Deux semaines plus tard, la nuit du 11 octobre, un homme tenta de m'étrangler dans la rue et me laissa inanimée sur le trottoir.



### Le dé

J'ai toujours aimé qu'on décide pour moi. Avec B. nous avions une règle de jeu : les jours pairs il prenait les décisions, les jours impairs c'était moi. Quand il est parti pour l'Amérique il m'a offert un dé pour le remplacer.

### Le dé (suite)

Un jour, lors d'un vernissage, un jeune homme s'approcha de moi et se présenta. Il portait le même nom de famille que B. J'exprimai ma surprise devant la similitude qui se révéla entre l'orthographe, peu commune, de son nom et celle du nom de mon amant. Sa réponse fut galante : deux hommes aux noms identiques m'aimaient. Le lendemain, il m'offrait de partager son lit. J'ai confié ma décision au dé. Par l'intermédiaire de son cadeau, B. approuvait son successeur.

### Le cadeau

J'étais amoureuse de lui mais il avait décidé de me quitter. Pour adoucir la rupture il proposa un voyage d'adieu d'une semaine à Séville. J'aimais l'idée, bien qu'elle parût douloureuse. J'acceptai donc et le voyage eut lieu. Le dernier jour, durant le repas, quand il vit mes larmes, H. me conta un secret. C'était un terrible secret, une histoire qui avait empoisonné sa vie, et c'est à moi qu'il la confiait. A moi seule. Au moment même où il me privait de son amour, cet homme m'offrait l'ultime preuve de notre intimité.



### Le drap

Ma grand-tante s'appelait Valentine. Elle était née le 4 février 1888. A l'âge de quatre-vingt-seize ans elle se sentit fatiguée de vivre. Mais elle s'était fixé un but : devenir centenaire. A l'agonie peu avant ses cent ans, elle revint à la vie pour demander : "Combien de jours reste-t-il ?" Il restait six jours. Elle a murmuré : "Je tiendrai. Je tiendrai." Elle est morte le 4 février 1988. Pour son faire-part de décès, elle avait choisi ce verset de la Bible : "Elle a fait ce qu'elle a pu." Avant de mourir elle avait brodé un drap à mes initiales. Je l'offris à mon ami Hervé, alors gravement malade, en souvenir de cette nuit, lointaine déjà, où il avait refusé de partager mon lit. Je l'invitai ainsi à dormir un peu avec moi. Et puis, j'aimais à croire qu'ayant été brodé par une femme devenue centenaire grâce à une volonté farouche, ce drap, auréolé de foi, lui transmettrait sa force.

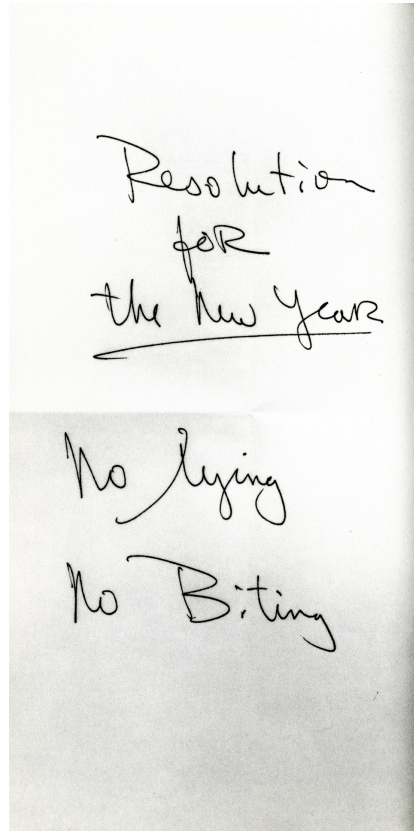
969406

Aigues-Vives (30) - Paris  
M. Robert CALLE ;  
Mlle Sophie CALLE ;  
Mme Colette CALLE ;  
M. et Mme Jean-Charles MAU-  
RIN et leurs enfants ;  
M. et Mme Serge VERA et leurs  
enfants,  
font part du décès de

Mlle Valentine SOUNAY  
née le 4 février 1888  
survenu le 4 février 1988

Les obsèques auront lieu ce ven-  
dredi 5 février 1988, à 11 h, au tem-  
ple d'Aigues-Vives.

"Elle a fait ce qu'elle a pu"  
Saint-Marc, chapitre 14, verset 8.



## I

**La rencontre**

Je l'ai rencontré dans un bar en décembre 1989. J'étais de passage à New York et il a proposé de me loger. J'ai accepté. Il m'a donné son adresse, tendu ses clés, puis il a disparu. J'ai passé la nuit seule dans son lit. Sur un bout de papier découvert par hasard sous un paquet de cigarettes, j'ai lu : "Résolutions pour la nouvelle année : ne plus mentir, ne plus mordre." Ce fut mon seul indice. Quelque temps plus tard, je l'ai appelé de Paris pour le remercier. Il a proposé de me rejoindre et m'a donné rendez-vous le 20 janvier 1990, aéroport d'Orly, neuf heures. Il n'est pas venu. Le 10 janvier 1991, à dix-neuf heures, le téléphone a sonné : "C'est Greg Shephard, je suis à Orly, j'ai un an de retard. Voulez-vous me voir ?"

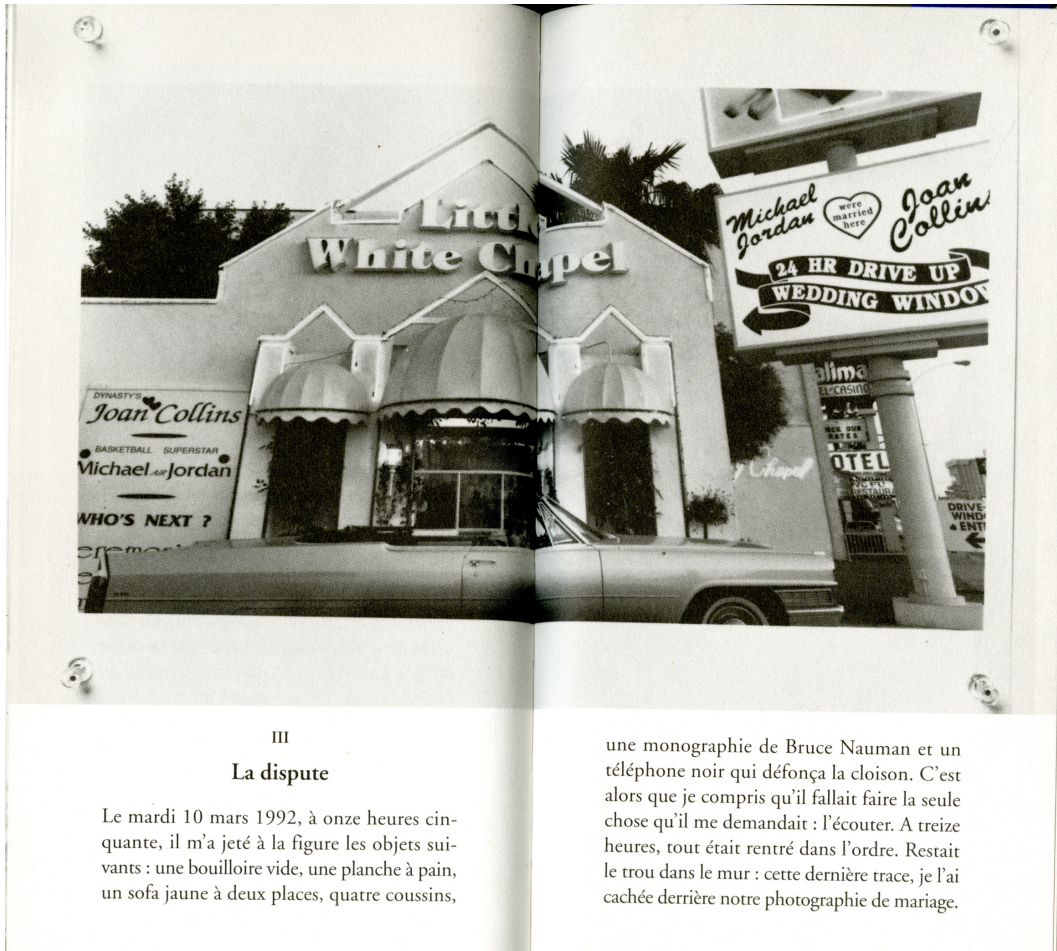




## II

## L'otage

Je ne pouvais pas compter sur lui. Pour notre premier rendez-vous, il avait eu un an de retard. Aussi, quand il est parti, pour m'assurer qu'il reviendrait, j'exigeai un objet "en otage". Une semaine plus tard il m'envoya une petite peinture du XIX<sup>e</sup> siècle, *La Lettre d'amour*. C'était le portrait d'une jeune femme qui me ressemblait étrangement et, m'écrivait-il, son bien le plus précieux. L'année suivante, le 18 janvier 1992, nous avons loué deux bagues et un témoin et nous nous sommes mariés dans un *drive-up wedding window*, sur la route 604, à Las Vegas. En cadeau, je reçus *La Lettre d'amour*. J'avais gagné un mari. Mais rien dorénavant ne me garantirait son retour.



III

La dispute

Le mardi 10 mars 1992, à onze heures cinquante, il m'a jeté à la figure les objets suivants : une bouilloire vide, une planche à pain, un sofa jaune à deux places, quatre coussins,

une monographie de Bruce Nauman et un téléphone noir qui défonça la cloison. C'est alors que je compris qu'il fallait faire la seule chose qu'il me demandait : l'écouter. A treize heures, tout était rentré dans l'ordre. Restait le trou dans le mur : cette dernière trace, je l'ai cachée derrière notre photographie de mariage.



## IV

**L'amnésie**

J'ai beau regarder, jamais je ne me souviens de la couleur des yeux des hommes, ni de la taille, ni de la forme de leur sexe. Mais j'ai pensé qu'une épouse se doit de ne pas oublier ces choses-là. J'ai donc fait un effort pour combattre cette fâcheuse amnésie. Maintenant, je sais qu'il a les yeux verts.

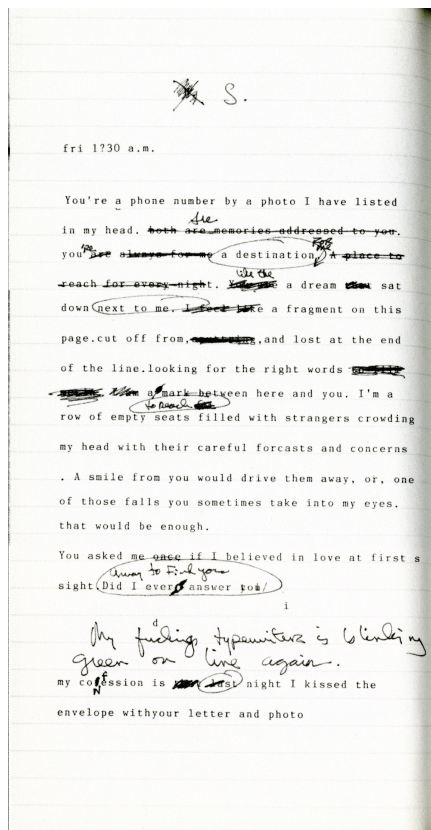


V

L'érection

Nous avons traversé l'Amérique. Chaque matin, pendant quinze jours, contemplant le lit où nous avons dormi, je soupirais le même refrain : "NO sex last night." A notre

arrivée à Las Vegas je l'ai convaincu de m'épouser. Ce jour-là, le leitmotiv de ma frustration se transforma en un YES... Il me confia que son désir était né du fait que j'étais devenue sa femme. Une érection : c'est la première chose que le mariage m'apportait.



VI

La rivale

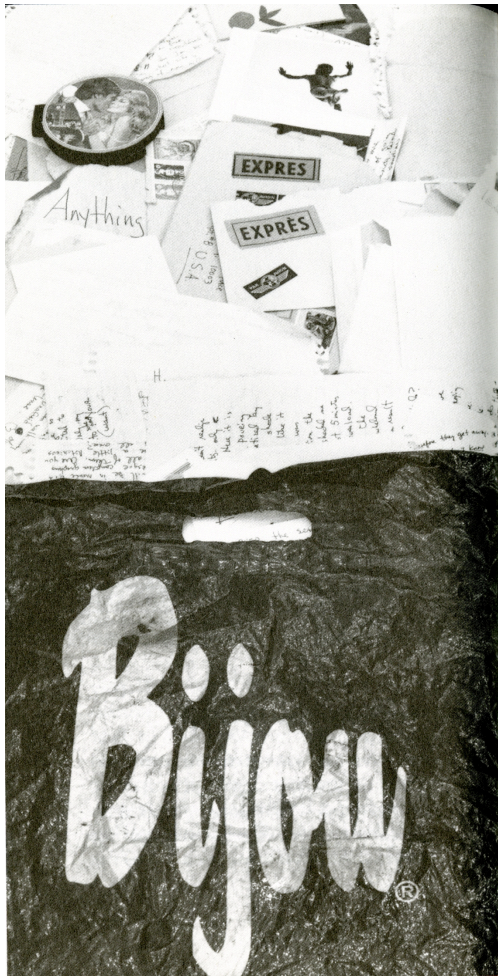
Je voulais une lettre de lui mais il ne l'écrivait pas. Un jour, j'ai lu mon nom : "Sophie", écrit en haut d'une page blanche. Cela m'a donné de l'espoir. Deux mois après notre mariage, j'ai remarqué sous sa machine à écrire une feuille qui dépassait. En la faisant glisser vers moi, j'ai découvert cette phrase : "J'ai une confession à te faire, la nuit dernière j'ai embrassé ta lettre et ta photo." J'ai poursuivi cette lecture à rebours : "Un jour tu m'as demandé si je croyais au coup de foudre. T'ai-je jamais répondu ?" Seulement ce billet ne m'était pas destiné : tout en haut il y avait un H. J'ai rayé H. et l'ai remplacée par S. Cette lettre d'amour devint celle que je n'avais jamais reçue.

VII

**Le faux mariage**

Notre hymen improvisé, au bord de la route qui traverse Las Vegas, ne m'avait pas permis de réaliser le rêve inavoué que je partage avec tant de femmes : porter un jour une robe de mariée. En conséquence, je décidai de convier

famille et amis, le samedi 20 juin 1992, pour une photographie de mariage sur les marches d'une église de quartier à Malakoff. Le cliché fut suivi d'une fausse cérémonie civile prononcée par un vrai maire et d'un banquet. Le riz, les dragées, le voile blanc... rien ne manquait. Je couronnais d'un faux mariage l'histoire la plus vraie de ma vie.



VIII

**La rupture**

Il rêvait de faire du cinéma. Je rêvais de traverser l'Amérique avec lui. Pour l'inciter à me suivre, j'avais proposé que nous réalisions durant le voyage un film sur notre vie de couple. Il avait accepté et, le 3 janvier 1992, nous quittions New York dans sa Cadillac grise en direction de la Californie. Neuf mois plus tard, à San Francisco, alors que nous n'avions pas encore écrit le mot "FIN" sur la pellicule, ma main, tâtonnant sous le siège de la voiture pour l'avancer, a trouvé un sac en plastique noir. Je l'ai ouvert. Il contenait des lettres, vingt-quatre précisément, écrites de la main de Greg, adressées à une certaine H., et expédiées – le tampon de la poste faisant foi – dans le courant de l'année 1992. Pour des raisons que j'ignorais, elles étaient revenues en sa possession et il les avait cachées là. Je les ai lues. J'en ai volé deux. L'une, parce qu'il y disait : "Je serai libre en octobre." L'autre, pour cette phrase : "... avec Sophie, j'ai cet enfant qui n'aurait jamais pu exister sans la passion que j'ai pour toi." J'avais donné à Greg la possibilité d'exaucer son rêve le plus cher, et c'est une autre qu'il remerciait. Quelques jours plus tard il me remettait une lettre : "Sophie, j'ai toujours pensé que tu entrerais dans ma vie. Je veux que tu saches que je t'aime et que tu es devenue la chose la plus précieuse à mes yeux." J'en doutais. Et je décidai de lui donner raison : il serait libre en octobre.





## IX

**Le divorce**

Dans mes fantasmes, c'est moi l'homme. Greg s'en aperçut vite. C'est peut-être pour-quoi un jour il m'a proposé de le faire pisser. Cela devint un rituel entre nous : je me col-lais derrière lui, je déboutonnais à l'aveugle son pantalon, je prenais son pénis, je m'effor-çais de le placer dans la position appropriée, de bien viser. Puis je le rentrais nonchalam-ment et fermais la braguette. Peu après notre séparation je proposai à Greg de faire la photo souvenir de ce rituel. Il accepta. Alors, dans un studio de Brooklyn, sous l'œil de la caméra, je l'ai fait pisser dans un seau en plas-tique. Ce cliché me servit de prétexte pour poser la main sur son sexe, une dernière fois. Ce soir-là j'acceptai le divorce.



X

**L'autre**

Cet homme me plaisait, mais lors de notre première nuit d'amour j'eus peur de le regarder. Je croyais encore aimer Greg et je craignais d'être envahie par l'idée que l'homme qui était dans mon lit n'était pas le bon. J'ai préféré fermer les yeux. Dans le noir l'incertitude subsistait. J'eus un jour la maladresse de lui dire pourquoi, au lit, je gardais les paupières closes. Il ne laissa rien transparaître de ses pensées. Quelques mois plus tard, enfin débarrassée du fantôme de Greg, j'ai ouvert les yeux, sûre désormais que c'était lui que je voulais voir. Je ne savais pas que ce serait notre dernière nuit : il allait me quitter.

"Ce qui arrive possède une telle avance que nous ne pouvons jamais le rejoindre et connaître sa véritable apparence."

## *Ray's a Laugh*

---

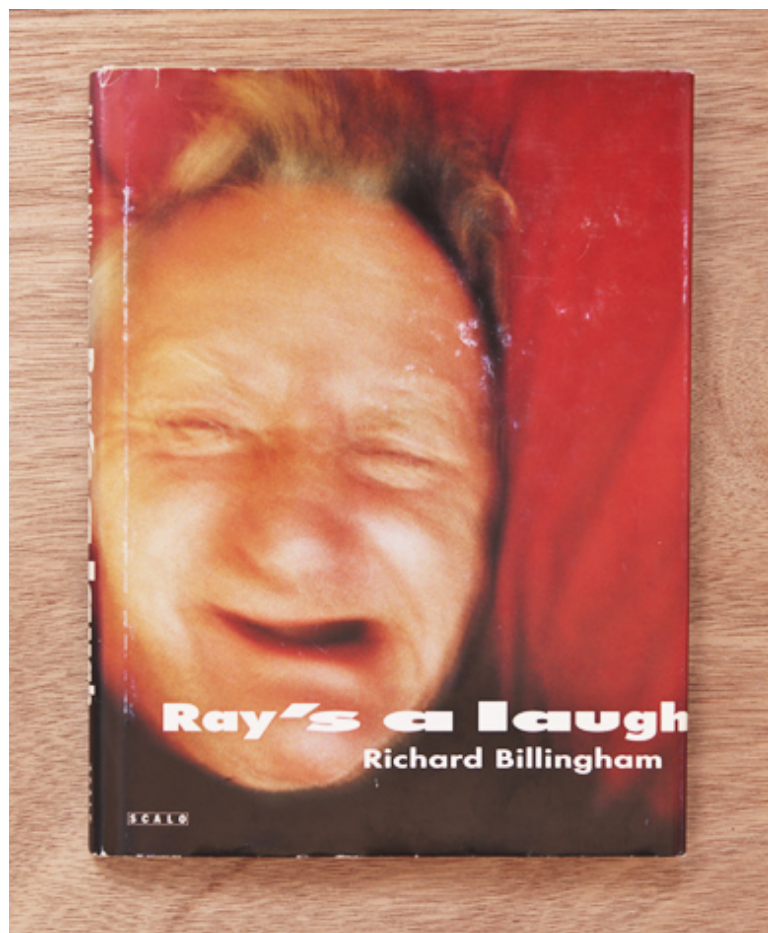
Foto-libro

Serie compuesta por 56 fotografías

Serie agrupada en formato de foto-libro para su publicación en la editorial Scalo en 1996.

Véase serie completa en el DVD adjunto.

---



## *My Bed*

---

Cama, mesa, alfombra y objetos

79 x 211 x 234 cm

Colección Saachi Gallery, Londres

Realizada Tracey Emin en 1998 con motivo de la exposición 'Sobasex' (Sagacho Exhibit Space, Tokyo) y expuesta en la Tate Gallery de Londres con motivo de el Turner Prize 1999.

---





## *Zamzameh/Soliloquy*

---

Vídeo instalación

Película de 17.30 min en 16mm transferida a vídeo y proyectada en dos pantallas opuestas.

Dirigida por Shirin Neshat, director de fotografía Ghasem Ebrahianian, musica y efectos sonoros Sussan Deyhim, escrito por Shoja Youssef Azari y Bill Bokendorf.

Véase reproducción de cada una de las pantallas completa en el DVD adjunto.

---



## APÉNDICE 2 : SUMMARY AND CONCLUSIONS

---

---

# 1. INTRODUCTION

---

In the context of 1990s Euro-American culture, with its interest in personal narratives and self-representation, this project will focus on the relationship between the notion of ‘autobiography’ and contemporary Installation Art. It is my aim to expose the ways in which contemporary visual artists explore the boundaries between the private and the public through the use of supposed ‘autobiographical’ and ‘personal’ elements in their installations. In relation to this works, particular attention will be given to the implications of material, technical, spatial and temporal qualities in relation to the viewer’s experience of the work.

Sensorial perception, spatial disposition, temporality and rhythm have increasingly become the focus of recent art practices. The marked popularization and institutionalization of Installation Art in 1990s Euro-American art world follows this interest in understanding the encounter between spectator and artwork as a space for the articulation of an experience. Among the wide variety of installations produced in the last years of the twentieth century, works that form a relationship to the autobiographical are particularly visible. Most critical and theoretical attention has considered these works in terms of the revelation of personal information. Drawing on visual studies, literature studies, material culture, feminist, post-colonial and queer theory, among others, I will articulate the concept of *intimate space* in relation to a number of works that problematize access to the ‘private self’ of an artist. The notion of *intimate space* is thus proposed here as an interpretative tool with which to address different aspects of the relationship between the work of art and a spectator that are suggested by the installations I will be considering.

My research is a contribution to the broader question of self-representation in visual art, with particular regard to contemporary issues of the representation of personal experience and the reading of art as a means to apprehending the artistic subject. The representation of the artist’s world, his or her own image and

personal surroundings, has a long tradition in art practices. However, it is in relation to the works produced in the context of the women's art movements of the 1960s, 1970s and 1980s that the use of personal material and its identification with the autobiographical genre was first established as acceptable material for art practice. In the 1990s, the use of personal material and the exploration of autobiographical modes in visual art comes to form part of a wider phenomenon of cultural interest in self-representation and personal narratives. Those texts defined by the historian Jacques Presser as 'ego documents' have become an important source for historians and journalists. Within literary studies in the 1990s, 'autobiography' was established as a specific field of study. And in terms of cultural history, the decade came to be known for the 'memoir boom' that saw a surge in commercially successful autobiographical texts. This phenomenon was paralleled in entertainment culture; for example, with the rise of tabloid talk shows. The 1990s offered a wide range of cultural products identified with self-revelation, but also marked the moment in which the autobiographical genre was subjected to important revision and theorization.

The recognition of this phenomenon motivates the interest of the present study in the production and consumption of works as they relate to the genre of autobiography in the 1990s. The questions and research that guide the development of my thesis are based on an interdisciplinary approach. I draw from studies of literary theory in relation to the autobiographical genre that have been undertaken by the Institute of Language, Literature and Anthropology (Spanish National Research Council), as well as studies of visual art theory and history in relation to self-representation carried out in the Department of Art History III (Complutense University of Madrid). The structural flexibility of the Centre of Humanities and Social Sciences (Spanish National Research Council) has allowed me to work in the interdisciplinary research group 'Cultural History of Knowledge: Discourses, practices and representations' in collaboration with the Institute of Philosophy and the Institute of History. Both the study of literature and visual art theory have deepened my understanding of the impact of the 'linguistic turn' in visual theory and its implications for understanding the work of



art as a text. In addition to this, the interests and concerns of cultural studies in relation to the history of mentalities, of experience and the processes of knowledge production, have had a strong impact on the perspectives and interests that inform my work.

### 1.1. PROBLEMS AND RESEARCH QUESTIONS

---

My interest in works that present certain materials as personal or autobiographical has its origins in an early research project on the issue of authorship in contemporary art that I undertook during my doctoral studies. Following Roland Barthes and Michel Foucault's famous texts – 'The Death of the Author' (1967) and 'What is an Author?' (1969)–, I began to develop questions regarding the impact of 'the death of the author' theories on late twentieth century artistic practices. This preliminary study showed that neither art theory nor art practice entirely abandoned the figure of the author/artist in the last decades of the twentieth century. Rather, there appeared to be a reconfiguration in the notion of authorship and the artist's role in relation to the production and reception of the work of art. I identified different artistic strategies such as appropriation, multiple authorship and voluntary anonymity as key elements of such a reconfiguration. In particular, the French artist Sophie Calle's authorial games and their complex reconfiguration and destabilization of authorship through the use of personal materials and references led me to explore this apparent contradiction between the death of the author/artist and its persistence. The ambiguous adoption of and resistance to autobiographical models provides a framework through which to explore certain still unanswered questions: Why would the author/artist figure continue to be necessary at the turn of the twentieth century? What is its new role or position in the wake of poststructuralist revisions? These questions, as well as a particular interest in Sophie Calle's body of work, are the basis for my inquiry into the different artistic practices of the 1990s as they relate to autobiographical modes of expression.

The role of feminist art movements of the 1960s, 1970s and 1980s in the transformation of self-portraiture, in particular their emphasis of autobiography and personal narration in visual art as embodied in the claim that the ‘the personal is political’, led to an initial question of the present study: What is the relation between works that use personal material in the context of the feminist art movements and those that are produced in the 1990s? What are the mediums, interests, themes and strategies used to reconfigure the author and the spectator’s position in relation to the work of art? Is there continuity among such practices?

However, this line of questioning led me to two premises that would soon prove problematic. The first concerns the restriction of my study to the work of women artists, perhaps excluding other relevant works of arts. The second concerns the acceptability of the conceptualization of such practices in terms of ‘autobiography’. Although the validation of the personal as an acceptable subject matter for art practice is fundamentally linked to the practices of feminist artists in the 1970s, the use of personal material would come to be regarded as fertile soil for other minority artists (i.e., those who do not stand entitled to the full position of authorship in western narratives). In the same way, as Marsha Meskimmon shows in her book *The Art of Reflection* (1996), the application of this term to art practice is problematic for ‘autobiography’ has traditionally been associated with a literary genre in which the author—both the narrator and subject of narration—is presented as a unified self capable of self-knowledge and self-explanation through the narration of a linear and coherent life story. Such a story typically serves as an edifying model based on historical verisimilitude and thus takes on the quality of transparency and immediacy. Due to the intrinsic relation between autobiography and narration, the term as applied to visual art has often been used by theorists and critics with a certain discomfort. Accordingly, it has been qualified with formulas such as ‘autobiographical practices’ or ‘autobiographical acts’. However, assumptions of veracity, immediacy and transparency continued to inform such models of interpretation. My study attempts to address the concept of autobiography with careful attention paid to the appropriateness of its applicability to visual arts.

The idea of an artistic practice that goes beyond the limits of self-portraiture and relates to the autobiographical starts to emerge in the 1970s; in the 1980s, this idea begins to permeate mainstream journals such as *Artforum* and *Artnews*. However, it is not until the second half of the 1990s that we find theoretical and critical studies that set out to explore the relationship between visual arts and autobiography. Important contributions to this discussion can be found in Marsha Meskimmon's book *The Art of Reflection* (1996), Sidonie Smith and Julia Watson's collection *Interfaces: Women /Autobiography/ Image /Performance* (2002) and Estrella de Diego's study *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores* (2011). Brief studies with a wider corpus perspective include Barbara Steiner and Jun Yang's book *Art Works: Autobiography* (2004), Joan Gibbons' chapter on autobiography in her book *Contemporary Art and Memory* (2007), Ana María Guasch's book *Autobiografías visuales. Del archive al índice* (2009), and Kathleen Bühler Herausgeber's study of the catalogue of the exhibition *Ego Documents: The autobiographical in contemporary art* (2009).

The concept of autobiography is a key problem in my research; a related issue is thus the possibility of conceptualizing visual artworks in terms of the *genre* of autobiography. Most studies of autobiography genre take a taxonomic perspective. Such is the case of Philippe Lejeune's famous 'utobiographical pact' (1994). However, literary theories that propose an understanding of 'autobiography' as a mode of discourse, as suggested by Laura Marcus (1995), Leigh Gilmore (1994) and Julie Rak (2013), offer a different way of addressing this problem. Rather than asking if certain works are or are not autobiographical, it may prove more fruitful to ask how certain works relate to the genre of autobiography. What are the implications of the notion of autobiography for the production, visibilization and reception of those works that appear to present personal material? What are the expectations that are generated in the spectator by such works? How is his or her experience altered?

In this study, autobiography is considered to be a powerful set of practices and preconceptions shared to a certain extent in Western culture. As an everyday principle, the notion of autobiography has an important, often overlooked, impact on the way in which many works of art are produced, distributed and received. This point of view will allow us to take into account the social and material influence of this notion as well as to establish the relationship between the reception of works of art and some of the central issues of the literary debate around autobiography as genre.

## 1.2. CORPUS DESCRIPTION AND DEFENCE

---

As noted above, the present project is motivated by the recognition of the surge in installations using materials presented as personal or autobiographical that mark the art of the 1990s. In order to address the aforementioned questions, I have deemed it necessary to configure a representative corpus, which allows for a closer and more detailed analysis. The works that I have selected not only offer a variety of formulas and mediums but also reflect the interests of the Euro-American art world of this period through several of its most notable works of art.

I have selected two video installations: Mona Hatoum's piece *Measures of Distance*, which was produced in 1988 and presented the following year at The Photographer's Gallery in London within the exhibition 'Intimate Distance', and *Zamzameh/Soliloquy* by Shirin Neshat, which was presented for the first time at the Carnegie International in Pittsburgh in 1999. Video installation is a medium often used for personal representation. Another common practice used in those installations that can be linked to the autobiographical is the inclusion of objects related to the artist's personal history or taken from his or her everyday life. The controversial installation *My Bed*, which presented by Tracey Emin for the 1999 Turner Prize, and Bob Flanagan's piece *Toybox* for the exhibition 'Visiting Hours: Bob Flanagan in Collaboration with Sheree Rose' (Santa Monica Museum of Art, 1992) have been included in the present corpus as different examples of the use of

personal objects that I define as *memorabilia* and *souvenirs*. Although the two works have been displayed in different formats, one on a large scale and the other in combination with text, both form a particular relationship to self-revelation.

Finally, three works that exemplify documental photography, each of which present different formulas, have been chosen: the reiteration of a single image in different public spaces in *Untitled*, Félix González-Torres' 1991 piece for the exhibition 'Projects 34' (Museum of Modern Art, Nueva York, 1992), Sophie Calle's photo text series, *Histoires Vraies*, produced between 1988 and 1992 and presented as a whole for the first time at the *F.R.A.C. Provence-Alpes-Côte d'Azur* (Marseille, 1994), and Richard Billingham's series *Ray's A Laugh*, which was published as a photo book in 1996. Moreover, González-Torres' work, which reproduces the same image in several billboards across New York City, as well as Billingham's choice of a photo book to present his images, offer particularly interesting examples of the transgression of the museum's frontiers and thus an opportunity to consider how the museum shapes the spectator's experience.

Further, the inclusion of works by Calle, Flanagan, Emin and González-Torres is important because these artists' oeuvres are often identified with autobiography and self-representation. The inclusion of Emin and Billingham is also relevant for their being emblematic figures of the so-called Confessional Art strain within the larger controversial movement of 'Young British Artists' (an artistic group whose unity lies in the market campaign developed by Charles Saatchi). Finally, the inclusion of Mona Hatoum and Shirin Neshat represents an effort to reflect upon the notable visibility during the 1990s of those works by artists using personal materials that have been identified as 'Arab' or 'Muslim'.

The corpus of works that I have chose is thus intended to be representative of the interest in the artistic production, reception and promotion in the 1990s of works linked to the notion of autobiography. This interest is not meant to be taken as a global or uniform phenomenon, but rather as linked to the institutional tendencies and marketing imperatives of the Euro-American art world. As the art

historian Camiel Van Winkel (1993) notes, the changes that occurred in the first half of the twentieth century in the Western art world gave rise to a new and central role for institutions and cultural mediators. The intervention of museums and galleries, along with criticism, have come to be understood as indispensable to the viewer's experience of the work. Thus, an important criterion for the works that I have chosen to study is that they have received some form of official recognition from Euro-American museums and academic institutions. In order to take into consideration the implication of these mediators for the viewer's experience of the work of art, I consider it necessary to situate my works of art in the context of their first presentation in a Euro-American institutional art space.

All of the works included in the present corpus can be identified with the notion of 'contemporary art'. As Angela Dimitrakaki notes in her article 'Researching Culture/s and the Omitted Footnote: Questions on the Practice of Feminist Art History' (2009), such a notion implies not only temporal but spatial conditions for the identification of contemporary works of art with certain mediums, materials and issues. As I have noted above, the fact that the present corpus includes works by an Iranian and a Cuban artist, for example, should not be understood as an effort to create an 'intercultural' study. On the contrary, by choosing a unity that exists according to what the Euro-American art world identifies as 'contemporary' and thus choose to make visible during the 1990s, we can take into account the influence of historical, theoretical and academic traditions, mechanisms of visibilization, and the imbrication of market interests with art practice. By taking this perspective, I aim to consider the works of art that I have chosen as cultural products in terms of their function in a specific historical moment rather than as global or universal phenomena.

All of the works included in the present study can be seen in terms of Clair Bishop's description in her book *Installation Art: A Critical History* (2005) as single works that combine multiple elements (photo, video, text, sound and everyday objects) in order to draw specific attention to their disposition in space. More traditional practices such as modelling or painting are not taken into

consideration here, nor is performance art. Although the autobiographical has been importantly developed and explored in performance art, as Deidre Heddon's 2008 study *Autobiography and performance* shows, the specificity of this medium would require a different approach. The study of the interrelationship between installation, performance and autobiography could thus only be done in very general terms.

### 1.3. METHOD

---

The works present in this study are associated with the marked interest during the 1990s for cultural products that present autobiographical narration and personal material. In art, parallel to this interest, we will find the deployment of the 'intimate' as a new concept in relation to such practices. Exhibitions such as 'Intimate Distance' (1989), 'Strip-tease de l'intime' (1990), 'La Sphère de l'intime' (1998), and 'Fictions intimes' (1998), as well as studies such as *L'intime et ses représentations artistiques* (1998) edited by Elisabeth Lebovici and Rosmary Betterton's *An Intimate Distance* (1996) suggest that the spectator is given access to an intimate space in his or her encounter with certain works of art.<sup>1</sup>

The present inquiry takes the concept of *intimate space* as an analytic tool with which to address different aspects of the works I will be examining in relation to an engaged viewer. However, the limited theorization of 'intimate' as a concept has led to its use as a merely evocative term. Among the few studies that deepen the conceptualization of the intimate Spanish philosopher José Luis Pardo's extensive revision of the concept in *La intimidad* (1996), *Critical*

---

<sup>1</sup> 'Intimate Distance' (The Photographer's Gallery), 'Strip-tease de L'intime' (Gallerie Urbi & Orbi, Paris), 'La Sphère de l'intime' (en el festival de fotografía Printemps de Cahors), 'Fictions intimes' (Espace Electra, Fondation Électricité de France), 'Intimate Art: Love, Family and Friendship' (The Lowry, Salford) o 'Intimacy' (Australian Center for Contemporary Art)

*Inquiry*'s special issue on intimacy edited by Lauren Berlant (1998), the explorations by the German sociologist George Simmel of the notion of 'secrecy' in 'The Sociology of Secrecy and of Secret Societies' (1906), French and Spanish literary studies of the 'intimate diary' as represented by figures such as Philippe Lejeune (1990, 2009) or Nora Catelli (1996), and the findings regarding emotional implications linked to intimacy proposed by Jeffery H. Reiman in 'Privacy, Intimacy, and Personhood' (1976) within the field of jurisprudence. By drawing on this material I aim to further deepen the complexity of the concept of the intimate.

The model presented for the analysis of the works I am examining follows what has been called the 'iconic turn' in visual theory. This perspective places particular emphasis on the 'presence' of the object as initially proposed by Gottfried Boehm in his book *Was ist ein Bild?* (1994) and later developed by theorists such as W. J. T. Mitchell, James Elkins, Gottfried Boehm, Hans Belting and Horst Bredekamp. However, a particular attention to the presence of the object is presented in the present study in relation to an engaged spectator. Drawing from theatre studies, and in particular from Jacques Rancière's theory of the emancipation of the spectator (2009), the engagement and involvement of the viewer in the encounter with the work of art will be crucial for our configuration of an *intimate space*. Both 'spectator' and 'artwork' will not be understood as stable categories but as mutually constituent in their encounter. It is this encounter that will be conceptualized as an *intimate space*.

Taking the notion of 'space' from Nora Catelli (1991) and Maurice Blanchot (1992), as not only physical but also symbolical, I will also consider the implications of this space through the notion of frame in which the encounter between the artistic object and the spectator takes place. Anthropologist Daniel Miller (2010) describes a 'frame' as both physical space that delimitates an artwork and, more importantly, as an abstract and polyvalent space charged with cultural connotations. Miller also articulates the necessity of attending to the relationship between subjects and objects within a frame, which is particularly



important when thinking of the gallery space and the different elements that condition the work within such a space, or the implications of situating an artwork in different settings. Following his studies of material culture, Miller exposes our tendency to relate objects to their symbolic significance as manifested in a limited theory of representation that ‘tells us little about the actual relationship between persons and things,’ but rather ‘tends always to reduce the latter to the former’ (Miller 2010: 48).

In turning to the relation between subjects and objects it is necessary to acknowledge the many studies exploring theories of agency and affect in our encounters with material culture. Alfred Gell’s well-known book *Art and Agency* (1998) has been enormously relevant in the defense of artworks as social agents. In a more provocative manner, Lorraine Daston has gone so far as to affirm that ‘some things speak irresistibly, and not only by interpretation, projection and puppetry’ (Daston 2004: 15). In this critical climate we see the emergence of the term ‘affect’ as a way to theorize objects capacity to ‘do things’ to us (Bennett 2005; Brennan 2004; Labanyi 2010; Van Alphen 2008). In this study I will mainly follow Gell in his understanding of artworks as having ‘secondary agency’ in order to understand how an artistic object works — not as a mechanism of communication but as capable of having a direct impact on the viewer.

Following Gell but with caution towards the use of the concept of agency, even ‘secondary agency’, in relation to objects I will propose the concept of ‘disposition’. I intend disposition to be understood as the capacity of installations to provoke certain affects and associations. However, my recognition of artworks as having disposition is not meant to insist on their dependence on human culture as if certain affects and associations were merely ‘invested’ in the objects. Rather, I aim to show how in the encounter between viewer and artwork the latter may produce ‘an experience’ with varying effects, levels of involvement with the work, reflection, association and interpretation.

Following from Wilhelm Dilthey (1976) and John Dewey (1980) ‘experience’ will only be understood here as ‘an experience’, which implies conscious reflection, organized by thought, intrinsically related to the body and distinct from the flow of life through its articulation. The notion of an experience as an articulation will refer to the encounter between engaged spectator and work, but will also be important in relation to the content of the works studied. Here, Joan W. Scott’s questioning of experience as purely individual will be taken into account. In her article ‘The Evidence of Experience’ (1991), Scott notes that the common notion of experience naturalizes differences between people and cultures concealing the ways in which our notions of what is a ‘relevant’ or ‘significant’ experience are historically and culturally conditioned.

Rather than exclusively attending to the presence of the artworks, this study will present a more phenomenological model. I will take into account the frame within which the encounter between viewer and artwork takes place, along with the spatial, temporal, textual and material qualities of the work. With this perspective it is not my intention to ignore the importance of the cultural context of production and the historical circumstances in which both author and work are inscribed but to situate it specifically. It is often suggested that the emphasis on the ‘presence’ of the object, with its inevitably formalist resonances, is detrimental to the political and social role of works of art. However, it is precisely through the notion of a ‘frame’ and the situation of the works here studied in a specific exhibition context that I will critically discuss the social identification of the author and his or her public presentation.

#### 1.4. STRUCTURE

---

In order to develop the preceding questions, this thesis will be structured according to two parts and six chapters. The first part, divided into three chapters, will situate the chosen corpus of works in a spatial temporal and theoretical context in order to establish the relationship between autobiography and art

practices in the 1990s as well as its debt to previous practices. Toward this end, artistic precedents, the theoretical frame and the cultural context will be discussed in detail. The description, situation and justification of the corpus selected for my analysis will be further elaborated. The second part, also divided into three chapters, will present the methodological problems that have appeared in the study of these works. From here, I will articulate the key notion of *intimate space* through close analyses of the aforementioned works of art and scholarly studies.

Important documental materials (images, testimonies, press releases, etc.) that sustain the analysis of the works has been accessed through the archives of the institutions that hosted the exhibitions in which these works were shown or by other important archives such as the Museum of Modern Art, The British Library or The Félix González-Torres Foundation and the personal archive of Amelia Jones and the information offered by curators Gilane Tawadros, Octavio Zaya and Éric Mangián. In order to further develop the readings that make up the second part of my study, I will provide certain documental material about the works and their exhibition context in an appendix. In addition, for the cases in which the documental material is audio-visual I have compiled a DVD that will be presented with the text of my study. However, due to issues of copyright and reproduction, some important material will not be reproduced.

## 2. SUMMARY OF CHAPTERS

---

### PART 1

---

#### CHAPTER 1: WHEN ART IMAGINED INTIMATE WORLDS

In this chapter, I argue that the *intimate spaces* that are created by the works *Measures of Distance*, *Untitled*, *Toybox*, *Histoires Vraies*, *Ray's a Laugh*, *My Bed* and *Zamzameh/Soliloquy* can not be understood in isolation. The long trajectory

of the practice of self-portraiture in Western tradition has made possible and conditioned the relationship between both artists and viewers and the genre. Thus, we need to situate these works in a historical and spatial context. Chapter one will present a diachronic overview of the practice of self-portraiture and self-representation from the Renaissance to the 1970s, and draw attention to important precedents of the works that form the focus of later chapters.

First, I will explore traditional forms of self-representation such as the self-portrait, the representation of the artist in his studio and what Celeste Brusati (1990-1991) has described as ‘still-life self-images’. This overview will expose the genre’s role as a strategic site for the reconfiguration of the artist’s social condition as well as an opportunity to explore private spaces and objects. Following this historical contextualization of traditional forms of self-representation within the main traditions of Western Art, I will aim to critically analyse the implications of ‘contemporary art’ in relation to particular modes, mediums and issues as well as the role of institutions and the art market in the promotion of works of art.

From here, I will concentrate on the developments in self-representational practices in the twentieth century through the exploration of new artistic strategies such as impersonation and notions of the self as a mask. Particular attention will be dedicated to the artistic practices developed within the feminist movements of the 1960s and 1970s under the slogan ‘the personal is political’ and their strategic use of personal material in art practice. I will emphasize the importance of material properties and the search for new mediums and formats that characterize the moment. While many studies regarding these practices have focused on the importance of their content, I will also attend here to experimentation with new materials, the attention to the configuration of spaces, and the movement and sensorial perception of the spectator through a detailed analysis of the collective installation *Womanhouse* (1972). The study of *Womanhouse* will allow us to identify certain strategies and practices that make way for the emergence of the works in the 1990s that form the main focus of this study.

## CHAPTER 2: 'BACK AND FORTH', THE USE OF AUTOBIOGRAPHICAL MATERIAL IN THE 1970S, 1980S AND 1990S

The historical context of self-representational practices leading up to the 1990s will be completed in this chapter with an overview of the critical and institutional responses to new art practices. We will see the ways in which the transgression of the limits of self-portraiture during the preceding decades is popularized during the 1980s; with this popularization, these new practices acquire certain critical and institutional recognition while we see the first associations between art and the notion of autobiography. However, while the exploration of personal material is recognized and popularized in art practices, there also simultaneously emerges a critical tendency to condemn the use of the personal. Particular attention will be given to the notion of narcissism both as it is associated with a lack of artistic elaboration by critics and recuperated and revalorized by feminist theory.

In addition to characterizing the historical moment, I will aim to show the impact of these new artistic practices for the emergence and reception of the works of art produced in the following decade. I will address the ways in which the cultural climate of the 1990s favours autobiographical modes of art as expressed in an increasing interest in all cultural products that can be seen as relating to the personal. In particular, I will focus on the interest in and promotion of these works in relation to the notion of intimacy. The critical debates of the 1980s and the art scene of the 1990s that are described in this chapter will set up one of the fundamental issues of my study: the identification of the use of personal material with mere informative access to a subject and the accompanying claim that this conditions the valorisation and visibilization of the works of art here studied.

## CHAPTER 3: AUTOBIOGRAPHY AND THE VISUAL ARTS

In order to deepen our understanding of the relationship between autobiography and visual arts that emerges from the 1980s onward, I will focus on the theorizations of the notion of autobiography. First, the generalization during the 1990s of the term ‘autobiography’ in relation to art practices will be examined and shown to occupy an uncomfortable place in artistic discourse. A bibliographical overview will demonstrate the ways in which the acceptance of the term is not unanimous and is often necessarily nuanced through notions such as ‘autobiographical modes’, ‘autotopography’, ‘autobiographical acts’, ‘confessional art’ and ‘intimate art’.

In order to further explore the problematics of the term, I will then focus on the critical revisions of the genre of ‘autobiography’ that has been undertaken by literary studies in the past decades. Three main strains of thought will be identified: those that understand autobiography as a definable genre, those that question the genre’s premises and expose the constructedness of autobiographical narratives, and those that understand autobiography as a culturally shared notion that impacts the production and consumption of cultural products. The understanding of autobiography as a discourse will be suggested, here, as necessary for our study of the installations produced in the 1990s.

## PART 2

---

## CHAPTER 4: ARTISTS AND THEIR STORIES

Poststructuralist revisions of the essentialist notion of the self in Western culture have had a strong impact both on self-representational practices and on theoretical approaches to the autobiographical subject. Further, explorations of the self as multiple and unstable have led to the questioning of authorship as the unitary and coherent source of the meaning of a work of art. These theoretical

issues have been present in the previous chapters, but their centrality to my study will be given detailed attention in this chapter. Thus, in this chapter I will address how the questioning of the Cartesian subject as a central pillar of Western thinking is paralleled by critical revisions of the figure of the artist as creative genius. With particular regard to self-representational art practices, I will show how these revisions of authorship opened a space for new voices and practitioners of art. At the same time, I will note the ways in which poststructuralist discourses risked a depoliticization of the personal material used in such practices.

I will argue that the conceptualization of an artwork as ‘autobiographical’ has frequently given way to a revitalization of traditional art historical models based on the relationship between the work and an artist’s biography. Although the use of personal material provides good reasons for the critic to take recourse to aspects of the artist’s life, I will show current critical conversations lack a nuanced model for examining the ways in which the biographical ‘facts’ we adduce inflect our experience of the work; in particular, in terms of our understanding of a work’s veracity and capacity for revelation. The reception of autobiographical works is often associated with truth-value models such as confession and testimony and thus values these works for their capacity to confirm or transgress cultural stereotypes.

## CHAPTER 5: THE CONCEPT OF *INTIMATE SPACE* IN VISUAL ARTS

The concept of *intimate space* presented in previous chapters will be discussed here as an interpretative tool with which to address the relationship between a work of art and the spectator that goes beyond the limits of veracity. In this chapter the concept of ‘intimacy’ will be theorised in order to expose the importance not only of information but also of ‘caring’. The idea of ‘caring’ will be understood as the requirement of an investment or affective involvement for the intimate relation to take place between a work of art and a spectator. This concept will allow us to explore the positive and negative reactions that these

works have provoked. While intimacy is desirable for its association with secure space, truthfulness, and access to otherwise inaccessible information, an examination of its etymological roots ('intimare': 'to make known', 'intimus': 'most interior' and 'timor': 'fear') shows its ambiguous relationship to fear and invasiveness. Further, I will show how the concept of *intimate space* refers us to the perceptual frame created by a work of art in relation to an engaged spectator. Finally, I will discuss the qualities of these works and what they dispose in order to understand how this may be associated to the creation of the intimate.

## CHAPTER 6: RECREATING *INTIMATE SPACES*

Based on the descriptions, contextualizations and discussions presented in previous chapters, this final chapter will focus on a close analysis of my key works of art in the context of their first exhibition. Through an analysis of the seven works discussed in this chapter, I will explore different modes associated with the production of truth and intimacy: documentary qualities, first person voice, references to emotions, the use of low quality photo, objects and materials taken from everyday life, the transgression of conventions in edition, composition and polishing, and cultural content conceived as taboo or irrelevant. Further, I will discuss the strategies through which these works question veracity and unsettle the identification of an autobiographical subject with the artist. While each of these works present a personal world, they play with a visual, textual and material language that simultaneously provides access to and conceals autobiographical content.



---

## 3. CONCLUSIONS

---

### 3.1. CONTRIBUTIONS AND LIMITATIONS

---

At the onset of my study, I presented three main questions: What is the relationship between works of the 1990s that use personal material and are characterized as autobiographical and previous practices? How does the notion of autobiography apply to visual arts and what are the advantages and limitations of this conceptualization for the study of the works presented here? What elements can be found in each of the works studied in the context of a specific exhibition that may allow us to establish its relationship with notions of intimacy and how may this help us to understand the viewer's own articulation of their experience of the work of art? In light of the study presented in previous chapters, I will attempt to offer some partial and general answers.

The works by Mona Hatoum, Shirin Neshat, Bob Flanagan, Tracey Emin, Richard Billingham, Sophie Calle and Félix González-Torres that I examine in this thesis have been shown to be particularly interesting examples of the exploration of self-representation that marks twentieth-century art. In particular, these works inherit the use of artistic strategies first introduced by feminist art movements of the 1960s, 1970s and 1980s in their search for new modes and materials. I have described a number of these mediums and strategies: the use of everyday objects and domestic materials, the disruption of the spectators' passive position, the questioning of frontiers between fact and fiction, the revalorization and visibilization of issues culturally condemned as taboo or irrelevant through explicit visibilization, the use of irony and humour, and the introduction of unsettling and uncanny elements in relation to notions of 'home'. However, while previous practices often aimed to present a clear message, these works adopt ambiguous positions in relation to the self and its narrations.

I have argued that the application of the term ‘autobiography’ to visual arts has been received with a considerable discomfort in art criticism and theory. The conceptual term has inherited a number of the problems present in literary discussions of the genre of autobiography, such as its identification with a negative understanding of narcissism and lack of artistic elaboration, the focus on information in terms of veracity, and the questioning of the frontiers between ‘reality’ and ‘fiction’. The popularization of the notion of autobiographical art in the last two decades of the twentieth century has been shown to have had a strong impact on the reception of works of art; in particular, insofar as they are seen through a model of interpretation based on veracity, the capacity to reveal and give access to the artist as subject, and the transgression of cultural stereotypes. I have argued that we lack a nuanced model through which to interpret a work of art in relation to the artist’s biographical ‘facts’. Further, the importance of the cultural identification of the artist, in particular when he or she is identified with a minority, has been presented as essential to an understanding of the experience of a work of art. The notion of *intimate space* has thus been proposed as a possible solution through its consideration of the frame in which the encounter between spectator and artwork takes place. Attention to this frame enables us to contextualize the information about the author contained in the work of art by taking into account the presentation of the work in a specific exhibition.

The notion of intimacy emphasizes the relationality of a work of art rather than seeing artistic practice as the expression of an isolated subject. An understanding of works of art in a specific exhibition setting that establishes a perceptual frame and an array of possible meanings has allowed me to acknowledge the varying receptions of the works I have considered without ‘resolving’ their ambiguity. The methodological choice to see the author through his or her identification with the information presented as complementary to the exhibition further enables an understanding of works of art as cultural products that create an experience for the viewer.

The analysis of my exemplary works of art has shown the importance of ‘reality effects’, following Roland Barthes’ conception (1970), and those elements associated with documentation and authenticity for the engagement of the spectator in relation with the work. The spatial and temporal elements of a work of art have been noted as central to this engagement. Further, I have shown how the works of art I have studied play with the social and cultural implications of what is considered confession or testimony, and what is considered relevant or purely narcissistic information, by addressing issues related to the representation of the home, the taboo, scenes of tragedy, and antiheroic subjects. Each of these works problematize or remain ambiguous in relation to traditional notions of intimacy, the home, death, sex, childhood, love and disease by providing a polyvalent experience for the viewer in which the authorial voice or image of the artist is absent or secondary. The ambiguity of these works and the seemingly opposite experiences that may be articulated in relation to them is derived from their presentation of familiar spaces (such as the bedroom or the bathroom) and conventional social practices (such as letters, diaries, family photographs or cherished memorabilia and souvenirs) in unsettling contexts. The multiple experiences provoked in the spectator by the identification with and recognition of these practices and the personal information that they provide has been explored through the concept of *intimate space*.

This thesis has sought to locate the works of Hatoum, González-Torres, Billingham, Calle, Flanagan, Neshat and Emin within a theoretical and historical framework that allows us to understand the production and distribution of their art in the context of the Euro-American art world. I have sought to enrich the complexity of the encounter between a work of art and a spectator. Further, the methodological model presented aimed to contribute to studies that attend to the spectator’s experience while taking into account the different levels of involvement of art institutions and the market in the reception of a given work. Finally, I have attempted to reflect upon and deepen the contradictory elements of intimacy by pointing to the simultaneous qualities of attraction and repulsion embodied in the works of art that I have studied. I have shown that such works

generate particular cultural and critical interest when their authors are identified as minorities.

### 3.2. FURTHER RESEARCH

---

Through the notion of *intimate space* I have aimed to achieve a deeper understanding of the relationships and experiences generated by the works of art under consideration. Further, this notion has enabled me to emphasize the materiality of the installations and the distribution mediums in which these works of art are received. This research opens up further exploration of other works that use personal material and are identified as autobiographical; for example, the rise in visibility of artists perceived and represented as ‘exotic’ at the end of the twentieth century.

A notable example of this is the increasing interest in the works of women artists identified as ‘Arab’ or ‘Muslim’ that begins in the 1990s and has continued up through the present moment. The work of Mona Hatoum and Shirin Neshat are key examples of artists that have received such interest. However, further study of other artists such as Jananne Al-Ani, Ghada Amer, Bajull Farah, Benyahia Samta, Fatma Charfi, Essaydi Lalla, Ghazel, Susan Hefuna, Jacir Emily, Haerizadeh Rokni, Sedira Zineb, Ghadirian Shadi, Aliabadi Shirin o Entekhabi Shahram, is necessary for a better understanding of this phenomenon. In future research, I also intend on pursuing the concept of intimacy and its relevance to the increased interest in the personal that characterizes the 1990s through other cultural phenomena such as the revitalization in Europe of house of wealthy collectors that have been converted into museums for the public, which are founded on the tastes and experiences of an individual spectator.

## REFERENCES

- Arendt, Hannah (1958), 'The Public and the Private Realm', *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press), 22-78.
- Barthes, Roland (1970), 'El efecto de realidad', *Lo Verosímil* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo), 95-101.
- (2009), 'La muerte del autor', *El susurro del lenguaje. Mas allá de la palabra y la escritura* (Madrid: Paidós), 75-84.
- Bennett, Jill (2005), *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art* (Stanford: Stanford University Press).
- Berlant, Laurent (1998), 'Intimacy: A Special Issue', *Critical Inquiry*, 24 (2), 281-88.
- Betterton, Rosemary (1996), *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*. (Londres: Routledge).
- Bishop, Claire (2005), *Installation Art: A Critical History* (Londres: Routledge).
- Blanchot, Maurice (1992), *El espacio literario* (Barcelona: Paidós Ibérica).
- Brennan, Teresa (2004), *The Transmission of Affect* (Ithaca: Cornell University Press).
- Catelli, Nora (1991), *El espacio autobiográfico* (Barcelona: Lumen).
- (1996), 'El diario íntimo: una posición femenina', *Revista de Occidente*, (182-183), 87-99.
- Daston, Lorraine (ed.), (2004), *Things that Talk : Object Lessons from Art and Science* (Nueva York: Zone Books).
- De Diego, Estrella (2011), *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*.
- Dewey, John (1980), *Art as Experience* (New York: Perigee).
- Dilthey, Wilhelm (1976), *Selected Writings* ( edited, translated and introduced by H.P. Rickman. edn.: Cambridge : University Press).
- Dimitrakaki, Angela (2009), 'Researching Culture/s and the Omitted Footnote: Questions on the Practice of Feminist Art History', in Amelia Jones (ed.), *Te Feminism and Visual Culture Reader* (London: Taylor and Francis), 369- 77.
- Foucault, Michel (1998), '¿Que es un autor?', *Litoral*, (25/26), 35-71.
- Gell, Alfred (1998), *Art and agency : an anthropological theory* (Oxford: Clarendon Press).
- Gibbons, Joan (2007), *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance* (Londres, Nueva York: I. B. Tauris).
- Gilmore, Leigh (1994), *Autobiographics: a feminist theory of women's self-representation* (Ithaca, Nueva York; Londres: Cornell University Press).
- Guasch, Ana María. (2009), *Autobiografías Visuales/ Visual Autobiography*. .
- Heddon, Deidre (2008), 'Autobiography and performance'.
- Herausgeber, Kathleen Bühler (2009), 'Ego Documents : das Autobiographische in der Gegenwartskunst = The autobiographical in contemporary art ', in Kunstmuseum Bern (ed.), (Heidelberg: Kehrer).
- Labanyi, Jo (2010), 'Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality', *Journal of Spanish Cultural Studies*, 3 (11), 223-33.

- Lebovici, Elisabeth (ed.), (1998), *L'intime et ses représentations artistiques* (Paris: École Nationale Supérieure des Beaux Arts).
- Lejeune, Philippe (1990), *La pratique du journal personnel: enquête* (Paris: Université de Paris x).
- (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Madrid: Megazul-Endymion).
- (2009), *On Diary* (University of Hawaii Press).
- Marcus, L. (1995), 'Theories of Autobiography', in J. Swindells (ed.), *The Uses of Autobiography* (Londres y Nueva York: Manchester University Press), 13-23.
- Meskimmon, Marsha (1996), *The Art of Reflection: Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century* (Londres: Scarlet Press).
- Miller, Daniel (2010), 'Theories of Things', *Stuff* (Cambridge: Polity Press).
- Pardo, José Luis (1996), *La intimidad* (Madrid: Pre-textos).
- Rak, Julie (2013), *Boom! Manufacturing Memoir for the Popular Market* (Unpublished).
- Rancière, Jaques (2009), *The Emancipated Spectator* (Londres: Verso).
- Reiman, Jeffrey H. (1976), 'Privacy, Intimacy, and Personhood', *Philosophy & Public Affairs*, 6 (1), 26-44.
- Scott, Joan W. (1991), 'The Evidence of Experience', *Critical Inquiry*, 4 (17), 773-97.
- Simmel, Georg (1906), 'The Sociology of Secrecy and of Secret Societies', *American Journal of Sociology*, 11 (4), 441-98.
- Smith, Sidonie and Watson, Julia (2002), *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*, (University of Michigan Press).
- Steiner, Barbara and Yang, Jun (2004), *Art works. Autobiography* (Thames and Hudson ).
- Van Alphen, Ernst (2008), 'Affective operations of art and literature', *RES*, 53/54, 20-30.
- Winkel, Camiel Van (1993), *During the Exhibition the Gallery Will be Closed. Contemporary Art and the Paradoxes of Conceptualism* (Amsterdam: Valiz).